

Art. 84 vg (1)

GESAMMELTE

KUNSTHISTORISCHE SCHRIFTEN

VON

R. EITELBERGER VON EDELBERG.

2. Ex.

I. BAND:

KUNST UND KÜNSTLER WIENS

DER NEUEREN ZEIT.



Eitelberger
v. Edelberg
Kunsthist.
Schriften

1.2

WIEN, 1879.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

62122

1309 9

Im Verlage
von WILHELM BRAUMÜLLER, k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler in Wien
sind erschienen:

Von demselben Verfasser:

Ueber Zeichenunterricht und gewerbliche Fachschulen.
Zwei Vorträge, gehalten im k. k. österr. Museum in Wien. Mit
einem Anhang, enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht
und Daten über die kunstgewerbl. Fachschulen in Oesterreich.
gr. 8. 1876. 80 kr. — 1 M. 60 Pf.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik
des Mittelalters und der Renaissance, mit Unterstützung des k. k.
Ministeriums für Cultus und Unterricht, im Vereine mit Fach-
genossen herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg.
I—XIII. Band. gr. 8. 1871—74. 25 fl. 70 kr. — 51 M. 40 Pf.

- I. **Cennino Cennini da colle di Valdelsa.** *Das Buch von der Kunst* oder Tractat der Malerei, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Dr. A. Ilg. 1871. 1 fl. 20 kr. — 2 M. 40 Pf.
- II. **Dolce, Lodovico.** *Aretino oder Dialog über Malerei.* Nach der Ausgabe von 1557 aus dem Italienischen übersetzt von C. Cerri. Mit Einleitung, Noten und Index versehen von R. Eitelberger v. Edelberg. 1871. 1 fl. — 2 M.
- III. **Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime** nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer, übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen, Personenverzeichniss und einer Reisekarte versehen von Dr. Moriz Thausing. 1872. 2 fl. — 4 M.
- IV. **Heraclius.** *Von den Farben und Künsten der Römer.* Originaltext und Uebersetzung. Mit Einleitung, Noten und Excursen von Dr. A. Ilg. 1873. 1 fl. 50 kr. — 3 M.
- V. **Biondo, Michel Angelo.** *Tractat von der hochedlen Malerei.* (Venedig 1549.) Uebersetzt, mit Einleitung und Noten versehen von Dr. A. Ilg. 1873. 60 kr. — 1 M. 20 Pf.
- VI. **Condivi, Ascanio.** *Das Leben des Michel Angelo Buonarroti.* Zum ersten Male in's Deutsche übersetzt durch Rud. Valdek. 1874. 1 fl. 20 kr. — 2 M. 40 Pf.
- VII. **Theophilus Presbyter.** *Schedula diversarum artium.* I. Band. Revidirter Text, Uebersetzung und Appendix von Dr. A. Ilg. — *Anonymus Bernensis.* Zum ersten Male herausgegeben und übersetzt von Professor Dr. H. Hagen. 1874. 3 fl. 50 kr. — 7 M.
- VIII. *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe* unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Nach den im k. Reichsarchiv vorhandenen Correspondenzacten zusammengestellt von Dr. J. Stockbauer, Professor für Kunstgeschichte an der königl. Kunstgewerbeschule in München. 1874. 1 fl. 20 kr. — 2 M. 40 Pf.
- IX. **Donatello, seine Zeit und Schule.** Eine Reihenfolge von Abhandlungen von Dr. Hans Semper in Rom. Im Anhang: *Das Leben des Donatello* von Vasari, übersetzt von Obigem. *Der Tractat des Francesco Bocchi über den S. Georg des Donatello,* übersetzt von C. Cerri. 1875. 3 fl. — 6 M.
- X. Des **Johann Neudörfer,** Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst* aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des *Andreas Gulden,* nach den Handschriften und mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. G. W. K. Lochner, Stadtarchivar zu Nürnberg. 1875. 2 fl. 50 kr. — 5 M.
- XI. **Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften,** im Originaltext herausgegeben, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Dr. H. Janitschek. 1877. 3 fl. — 6 M.
- XII. *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte.* Ausgezogen und übersetzt von Friedr. Wilh. Unger. I. Band. (1.—3. Buch.) 1878. 3 fl. 50 kr. — 7 M.
- XIII. *Das Buch der Malerzeche in Prag.* Herausgegeben von Dr. M. Pangerl, Professor an der k. k. Universität in Prag. Mit Beiträgen von Dr. A. Woltmann, Professor an derselben Universität. 1878. 1 fl. 50 kr. — 3 M.

(XIV—XV. Band. Arnold Houbrakens grosse Schouburgh, unter der Presse.)

Art. 84 79/2

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84

ARTICLE 84



GESAMMELTE
KUNSTHISTORISCHE SCHRIFTEN

VON

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

I. BAND:

KUNST UND KÜNSTLER WIENS

DER NEUEREN ZEIT.

WIEN, 1879.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

817/61

KUNST
UND
KÜNSTLER WIENS

DER NEUEREN ZEIT.

VON

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

WIEN, 1879.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

Wb/65/372

Bayerische
Staatsbibliothek
München

SEINER KAISERLICHEN HOHEIT

DEM DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN

ERZHERZOG RAINER

PROTECTOR DES K. K. OESTERREICHISCHEN MUSEUMS

FÜR KUNST UND INDUSTRIE

GEWIDMET.

KAISERLICHE HOHEIT!



Es sind beinahe fünfzehn Jahre verflossen, seitdem ich die Ehre hatte, zum erstenmale Euere kaiserliche Hoheit zu sprechen. Vertraut mit den Zuständen und Institutionen der Kunst-Industrie des Inlandes wie des Auslandes, erkannten Euere kaiserliche Hoheit mit klarem Blicke, dass ein entscheidender und durchgreifender Schritt gethan werden müsse, um die Geschmacksbildung in Oesterreich zu heben. Ueber den Antrag Euerer kaiserlichen Hoheit wurde im Jahre 1864 durch Se. Majestät den Kaiser das Oesterreichische Museum in Wien gegründet, ein Institut, das von bescheidenen Anfängen aus sich reich entwickelt hat. Die Sammlungen des Museums, die Bibliothek und die Ornamentstich-Sammlung, die Kunstgewerbeschule und die mit derselben verbundene Ciselir- und Holzschnitzschule, die chemisch-technische Versuchs-Anstalt, und die Zeichenlehrer-Bildungs-Anstalt sind entstanden. Das Museum hat sich im österreichischen Leben so eingebürgert, dass heutigen Tages wohl Niemand sagen könnte, wie es mit dem Kunstgewerbe in Oesterreich stünde, wenn das Museum, welches aus dem innersten Bedürfnisse des Volkes von selbst emporgewachsen scheint, nicht vorhanden wäre. Institutionen ähnlicher Art aber gedeihen nicht wie die Blumen auf der Wiese und der Baum im Walde. Sie verlangen die menschliche Pflege, die rastlose Fürsorge, die sichere Hand eines leitenden

Geistes. Diese ist dem Museum zu Theil geworden seit der Zeit, als Euere kaiserliche Hoheit von Sr. Majestät dem Kaiser berufen wurden, das Protectorat des Museums zu übernehmen. Von den ersten Anfängen desselben bis zum gegenwärtigen Augenblicke haben Euere kaiserliche Hoheit dies Institut gepflegt und es in den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung mit unausgesetzter Thätigkeit, mit gleichmässigem Wohlwollen, mit nie schwankender Consequenz fortgeführt. Mir, der ich das Glück hatte, Zeuge dieser segensreichen Wirksamkeit zu sein, gereicht es zur grössten Auszeichnung, dass mir gestattet wurde, den erlauchten Namen des ersten Protectors des Oesterreichischen Museums an die Spitze der Publication meiner kunsthistorischen Schriften setzen zu dürfen.

Genehmigen den Ausdruck des tiefsten Dankgefühles und der Verehrung

von Euerer kaiserlichen Hoheit

ergebenstem

R. v. Eitelberger.

Wien, im Januar 1879.

VORWORT.

ndem ich die zwei ersten Bände einer Auswahl meiner kunstgeschichtlichen Schriften der Oeffentlichkeit übergebe, scheint es mir passend, den Leser über die äusseren Verhältnisse zu orientiren, welche die Entstehung dieser Schriften veranlasst haben. Der erste Band: „Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit“ enthält eine Reihe von gedruckten und ungedruckten Abhandlungen über Kunst und Künstler Wiens, speciell über jene Künstler, mit denen ich in nähere Berührung kam. Der zweite Band wird vorwiegend sich mit Kunstinstituten beschäftigen und Abhandlungen über die Reorganisation der Akademie der bildenden Künste, die Gründung des Oesterreichischen Museums und der Kunstgewerbeschule, über die Reform der Landes- und Kunstgewerbe-Museen in Oesterreich bringen. Die später folgenden Bände sollen — wenn es meine Musse und Gesundheit gestatten werden — Vorträge und Abhandlungen über allgemeine kunsthistorische Themata, Reiseberichte, Briefe und Vorträge über Theorie und Aesthetik der bildenden Künste enthalten.

Einige von den in den zwei vorliegenden Bänden enthaltenen Abhandlungen werden zum erstenmale der Oeffentlichkeit übergeben, andere hingegen sind Zeitschriften entnommen, jedoch theilweise erweitert, theilweise umgearbeitet worden.

Beides, Erweiterung und Umarbeitung, schienen mir nöthig, um den Wiederabdruck derselben gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Ueberall ist angegeben, wo und in welcher Zeit dieselben zum erstenmale erschienen sind. Aus den Daten wird der geneigte Leser entnehmen, dass meine literarische, der Kunst zugewandte Thätigkeit mehr als drei Jahrzehnte umfasst.

Im Herbst des Jahres 1847 eröffnete ich an der philosophischen Facultät der hiesigen Universität als Docent Vorträge über Kunst, nachdem ich früher zwei Jahre der Lehrkanzel für classische Philologie assistirt hatte. Es hat damals grosse Mühe gekostet, für das Fach der Kunstgeschichte eine Docentur zu erringen. Nach fast zweijähriger Berathung ging die Studien-Hofcommission auf die Bewilligung einer Docentur für Kunstgeschichte ein. Ich eröffnete meine Vorlesungen unter lebhafter Theilnahme eines grossen Zuhörerkreises, wie er späterhin keinem Docenten dieses Faches mehr zu Theil geworden ist. Ein Theil der Vorlesungen, die ich damals hielt, werden in zeitgemässer Umarbeitung in jenem Bande, welcher die „Theorie der Aesthetik der bildenden Künste“ behandelt, Aufnahme finden. Ich habe heute, nach dreissig Jahren, keinen Grund, eine principielle Aenderung vorzunehmen.

Dass es mir überhaupt möglich war, mich eingehenden kunsthistorischen Studien zuzuwenden, verdanke ich dem Studienmateriale der Sammlungen J. D. Böhm's (s. Abhandlung VIII). Die erste literarische Sünde, die ich begangen habe, ist ein Aufsatz, der im Jahre 1844 in dem „Kunstblatte“ von Ludwig August Frankl's „Sonntags-Blätter“ erschien. Er behandelt die Frage „Ueber das Studium der Antike“ und war sowohl gegen die akademische als gegen die deutsch-romantische Schule gerichtet; er suchte nachzuweisen, dass das Studium der Natur mit dem Studium der Antike nicht im Widerspruch stehe und dass die grossen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts von den

modernen Gegensätzen von Antike und Natur nichts wussten. Mit dieser jugendlichen Expectoration selbst den Leser zu behelligen, scheint mir nicht passend. Die März-Stürme des Jahres 1848 unterbrachen gewaltsam meine akademische Carrière. Ich hatte damals in der „Wiener Zeitung“ Literatur- und Kunstfragen, trotz der bewegten Zeit, behandelt. Mitte September des Jahres 1848 hatte ich die Unbesonnenheit, die Redaction des politischen Theiles der „Wiener Zeitung“ zu übernehmen. Etwa nach viermonatlicher politischer Redactions-thätigkeit übernahm ich die Leitung des literarischen Theiles der „Wiener Zeitung“ und nahm später meine Vorlesungen an der Universität und eine kurze Zeit darauf auch die am polytechnischen Institute wieder auf. Seit dem Winter 1849—1850 war ich den kunsthistorischen Studien fast vollständig wieder zurückgegeben.

Die wenigen Monate politisch bewegten Lebens, während der Redaction der „Wiener Zeitung“, hinterliessen mir Erinnerungen solch' gewaltiger Eindrücke, dass ich heutigen Tages noch kaum die Seelenruhe finde, um dieselben wahrheitsgetreu niederzuschreiben. Aber sie haben viel dazu beigetragen, mich in meinen Grundsätzen politischer und vaterländischer Gesinnung zu befestigen und allen meinen literarischen, mit Fragen der bildenden Kunst zusammenhängenden Publicationen einen vorwiegend österreichischen Charakter zu geben. Jeder Mensch irrt sich in seinem Leben oft; in der Zeit, in welcher wir leben, sind die grössten Umwandlungen in ästhetischer Hinsicht vor sich gegangen. Diesen Umwandlungsprocess hat fast jeder Kunstforscher in sich durchgemacht; auch ich habe es an mir erfahren, dem die Natur ein lebhaftes Temperament und Neigung zu raschem Handeln gütigst beschieden hat. Aber wie viel und wie oft ich mich theoretisch und ästhetisch im Leben geirrt haben mag — und hiefür wird sich der Leser mit

Nachsicht und Geduld wappnen müssen — so habe ich doch unter allen Verhältnissen und in allen Fragen jenen Gesichtspunkt nie aus dem Auge verloren, meinem Vaterlande zu nützen, dem ich mit allen Fibern meines Geistes förderlich zu sein bemüht war. Es werden daher alle meine Aufsätze, mit wenigen Ausnahmen, die entweder rein kunsthistorisch und archäologisch, oder ästhetisch und theoretisch sind, die Tendenz nicht verleugnen können, Kunst und Kunstwissenschaft in Oesterreich zu fördern und jene Massregeln zu vertreten, welche die Förderung der Kunstbildung in Oesterreich bezwecken. In der Reife meiner Jahre habe ich vielfach Gelegenheit gehabt, die Grundsätze, welche ich literarisch vertreten habe, praktisch zu verwerthen und in das Leben einzuführen, so bei der Gründung des Oesterreichischen Museums und der damit zusammenhängenden Institute, bei der Organisation der Fachschulen, der Reorganisation der k. k. Akademie der bildenden Künste und des Zeichen - Unterrichtes in Volks- und Mittelschulen, bei Reorganisation der Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale u. s. f. Den meisten Abhandlungen liegt auch das Streben zu Grunde, gesunde, auf einer wissenschaftlichen Basis ruhende Kunst-Principien in das Leben einzuführen. Mir kam es in diesem meinem mehr praktischen Wirkungskreise ungemein zu statten, dass ich der Universität angehörte und seit dem Jahre 1852, seit jener Zeit, wo Graf Leo Thun mit sicherer Hand und hohem idealen Streben das Unterrichts-Ministerium leitete, als Professor an der Universität ununterbrochen thätig war. Wie vereinsamt war ich in meinem kunsthistorischen Wirken auf der Wiener Hochschule, als ich 1847 zum erstenmale als Docent auftrat, und wie ganz anders und wie besser ist es jetzt. Fast Alle, die heutigen Tages auf diesem Gebiete in Oesterreich wirken, sind meine Schüler gewesen, und auch Diejenigen, welche es nicht waren, werden

kaum bestreiten, wie freudig und neidlos ich bemüht war, jedes kunsthistorische Streben, das der Beachtung werth schien, zu fördern. — Ich habe in meinem Leben zahlreiche Studienreisen, theils mit Unterstützung des Unterrichts-Ministeriums, gemacht und wiederholt fast alle Kronländer der Monarchie bereist für Zwecke der Kunstforschung und des Kunst-Unterrichtes. Diese Studienreisen kamen mir mindestens ebenso zu statten, als die Buchstudien. Einiges von dem, was ich bei diesen Reisen in mich aufgenommen habe, ist in den einzelnen Abhandlungen wiedergegeben.

Ich musste den Leser mit diesen persönlichen Verhältnissen einigermassen bekannt machen, weil dadurch die Aufsätze, welche in den beiden ersten Bänden enthalten sind, an Verständlichkeit, vielleicht auch an Theilnahme, gewinnen werden. Sie erzählen ein Stück meines Lebens und verzeichnen auf vielen Seiten nur Erlebtes. Alle Abhandlungen sind datirt, ihnen ist das Colorit der Zeitlage und der Verhältnisse aufgeprägt, in denen sie entstanden sind. Dieses zu verwischen, schien mir unberechtigt zu sein. Sie erschöpfen daher meist auch die Themata nicht, welche sie berühren; aber sie sind lebendige Zeugen entweder einer bewegten Zeit oder eines ruhelosen Strebens, Anderen und mir Klarheit über dieselben zu verschaffen. Und so seien diese Abhandlungen in der neuen Form dem nachsichtigen Leser empfohlen.

Wien, im Januar 1879.

R. v. Eitelberger.

INHALT.

	Seite
Widmung und Vorwort	VII
I. Die Kunst-Entwicklung des heutigen Wien. Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunst-Ausstellung der Wiener Akademie. (Lützow: „Zeitschrift f. bild. Kunst“, XII, 1877)	I
II. Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum. (Lützow: „Zeitschrift für bildende Kunst“, XII, 1877)	37
III. Peter Krafft („Deutsches Kunstblatt“, 1857, Nr. 1)	61
IV. J. Danhauser und Ferdinand Waldmüller. (Geschrieben im Jahre 1877)	73
V. Friedrich Gauermann. („Oesterreichische Blätter für Kunst und Literatur“, 1845, Nr. 71.) Mit Nachträgen, geschrieben 1878 . . .	92
VI. Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert. Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum 1876. Mit einem Excurs über die jüngsten Porträtstatuen der Wiener Künstler, geschrieben 1878	104
VII. Hans Gasser. Biographische Skizze. (Lützow: „Zeitschrift für bildende Kunst“, VI, 1871)	158
VIII. Josef Daniel Böhm. (Geschrieben 1878.) Mit Anhang: A. Zwei Briefe Overbeck's an J. D. Böhm. — B. Ueber den Einfluss der Technik auf den Kunstwerth der Medaille. („Stuttgarter Kunstblatt“, 1844, Nr. 25—27)	180

IX. Eduard van der Nüll und August v. Siccardsburg. Geschrieben im Jahre 1869. (Lützow: „Zeitschrift für bild. Kunst“, IV, 1869)	228
X. Heinrich Ferstel und die Votivkirche. Geschrieben 1878 . .	271
XI. Die kirchliche Architektur in Oesterreich im Jahre 1852. („Oesterreichische Blätter für Kunst und Literatur“, Januar 1853)	349
XII. Friedrich Schmidt. Biographische Skizze. (Geschrieben 1878) .	380
Register	427

I.

DIE KUNSTENTWICKLUNG DES HEUTIGEN WIEN.

Retrospective Betrachtungen aus Anlass der historischen Kunstaussstellung
der Wiener Akademie.

Keine der bisherigen Wiener Kunstaussstellungen hat ein so reiches Material zum Studium geboten, wie die historische Ausstellung, mit welcher die neue Akademie der bildenden Künste im März 1877 eröffnet wurde. Das kunstliebende Publicum erhält in derselben einen Ueberblick über die gesammte Kunstentwicklung Wiens in den letzten zwei Jahrhunderten; eine Reihe von Thatsachen kommt zur Geltung, welche entweder Anspruch haben auf vollständige Neuheit, oder dazu dienen, frühere Behauptungen richtig zu stellen. Aber auch nach einer anderen Seite hin ist diese akademische Ausstellung sehr lehrreich; sie gibt uns die Mittel an die Hand, den Fortschritt und den Rückschritt im Kunstleben Wiens während der genannten Zeitperiode zu beurtheilen und den gegenwärtigen Stand der Wiener Kunst mit dem Massstabe der historischen Kritik zu messen. Wer da mit einiger Aufmerksamkeit die Säle der Ausstellung durchwandert, erkennt bald, dass es hier wesentlich darauf ankomme, die Principien und die Ideen kennen zu lernen, welche die verschiedenen Epochen unseres Kunstlebens beherrscht haben, und von den künstlerischen Persönlichkeiten Kenntniss zu nehmen, welche mächtig genug gewesen sind, einen Einfluss auf das Wiener Kunstleben auszuüben. Beide Factoren, die Principien und die Individuen, müssen gleichmässig beachtet werden, wenn es sich darum handelt, vergleichende Kunstkritik zu üben. Die Ideen, welche

eine Zeit bewegen, sind, wie die Strömungen der Atmosphäre, gewaltig und unwiderstehlich; ihrem Einflusse ist Jeder ausgesetzt, kein Künstler kann sich ihnen entziehen, auch der Kunstkenner, sowie das kunstliebende Publicum fühlen und denken unter dem Einflusse dieser geistigen Elemente. Aber neben den Principien kommen vorzugsweise diejenigen Individuen in Betracht, welche vermöge ihrer Stellung oder kraft ihrer geistigen Begabung Einfluss auf das Kunstleben zu üben im Stande waren, hemmend oder fördernd, bedeutsam durch die Kraft ihres Lehrtalentes, bedeutsam durch ihre künstlerische Leistungsfähigkeit.

Auch die socialen, staatlichen und nationalen Factoren sind in Betracht zu ziehen, wenn man das Kunstleben Wiens richtig beurtheilen will. Denn viele Zweige der bildenden Kunst, insbesondere die Architektur und Sculptur, hängen von Aufträgen und Bestellungen ab, die von socialen und staatlichen Verhältnissen bedingt sind. Der Architekt oder Bildhauer mag noch so begabt sein, er kommt nicht zur Geltung, wenn ihm die Gelegenheit zum Schaffen fehlt, wenn ihm keine Aufträge gegeben werden. Auch können einzelne Zweige der Technik nur unter dem Einflusse dieser gesellschaftlichen Factoren gepflegt und geübt werden. So ist, um einige Beispiele zu erwähnen, gegenwärtig das Porträt ausserordentlich reich vertreten, während das historische Bild selten geworden ist. So konnte sich im vorigen Jahrhundert die Frescomalerei reich entfalten, während in der Periode des Kaisers Franz von Frescomalereien kaum die Rede war; so wurde im verflossenen Jahrhundert das Altarbild eifrig gepflegt, während es in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts fast gänzlich in den Hintergrund getreten ist; so ist die Miniaturmalerei in der Zeit von Füger bis auf Daffinger glänzend vertreten, während später, seit Aufnahme der Photographie, dieser Kunstzweig fast untergegangen ist. Das Wohnhaus, das noch im vorigen Jahrhundert den Grundtypus des baulichen Elementes der Kaiserstadt repräsentirte, ist heutigen Tages fast verschwunden und die sogenannte Zinskaserne ist zur Regel geworden. Die monumentalen Bauten kamen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sehr selten vor; das heutige Wien ist reich an solchen. Die

Aufträge für Medailleure waren im vorigen Jahrhundert sehr zahlreich; in der Gegenwart kommen sie selten vor, nicht als ob es an Medailleuren fehlen würde, sondern weil die Anlässe zu Aufträgen nur selten benutzt werden.

Bei der Ueberschau unserer historischen Ausstellung muss man daher nicht bloß die künstlerischen Ideen und Stilprincipien, welche eine bestimmte Zeit beherrschen, im Auge behalten, sondern auch die socialen und staatlichen Gesichtspunkte berücksichtigen, unter denen das Kunstleben sich entfaltet hat. Erst wenn man alle diese wesentlichen Punkte jedweden Kunstlebens in Rechnung zieht, erst dann gewinnt man den Schlüssel zur Beurtheilung der Kunstwerke, die hier in historischer Reihenfolge vor unseren Augen vorüberziehen.

In den nachfolgenden Zeilen soll nun der Versuch gemacht werden, einige dieser das Wiener Kunstleben beeinflussenden Ursachen zu schildern, Vergangenheit und Gegenwart zu vergleichen und dabei auch die Gesichtspunkte hervorzuheben, welche für die Beurtheilung des gegenwärtigen Kunstlebens von Wichtigkeit sind.

Die Wiener Kunst ist selbstverständlich im Grossen und Ganzen den Strömungen gefolgt, welche die moderne Kunst überhaupt beherrscht haben. — Zur Zeit der Errichtung der Wiener Akademie am Ende des 17. Jahrhunderts war der Barockstil der herrschende. Es ist für das Wiener Kunstleben bezeichnend, dass die Stadt einige glänzende Kirchenbauten aus der Zeit des gothischen Stils beherbergt und dass auch der Barockstil in Wien durch Werke hervorragender Meister vertreten ist; eine Renaissance-Periode hingegen hat Wien nicht durchgemacht; nur Bruchstücke reiner Renaissance, die man mühsam zusammenlesen muss, treten hie und da schüchtern hervor, z. B. in der Salvatorkirche und auf den Grabmälern des Stefansdomes. Aeussere Umstände haben es verhindert, dass der Stil der Renaissance in Wien festen Fuss fasste. Die Türkenkriege und die damit verbundenen politischen Wirren machten es unmöglich, dass sich zur Zeit der Renaissance ein freudiges und grosses Kunstleben in den Mauern der Donaustadt hätte entfalten können. Als die glorreichen Siege des Prinzen Eugen und der verbündeten Heere Oesterreich von den

Türken und den ungarischen Rebellen befreit hatten, war die Renaissance-Periode bereits vorüber. Erst nach dieser Zeit wuchs mit der Befestigung der äusseren und inneren Zustände auch die Stadt und mit ihr das Bau- und Kunstleben Wiens empor. Doch was nun geschaffen wurde, konnte nur das Product von Künstlern, welche im Barockstil wurzelten, sein. Architekten, Bildhauer und Maler, Kunsthandwerker aller Art, die sich in den Zeiten Kaiser Leopold's und des Prinzen Eugen in Wien zusammengefunden, sie arbeiteten Alle in diesem Stile, der damals über die Welt verbreitet war. Der Gegenwart ist es vorbehalten, das Versäumte nachzuholen, die neuerstandenen Grundanschauungen der Renaissance in das Fleisch und Blut der heutigen Künstler-Generation überzuführen und den modernen Geist mit den grossen Ideen des 15. und 16. Jahrhunderts zu befruchten. Ob und inwieweit dies gelingen wird, das ist eine andere Frage; aber der Mangel einer einheimischen Renaissance ist eine Lücke, die man heutigen Tages nur zu deutlich empfindet. Wir denken von dem Barockstil nicht so schlecht, wie die Stilisten aus der Zeit des Cornelius und Overbeck; wir schlagen ihn nicht so hoch an, wie die modernen Maler, die heutigen Tages einen grossen Einfluss auch auf unsere jüngeren Architekten üben, und welche Tiepolo als einen classischen Meister verehren und die blendenden Farben der modernen Decorationsmalerei als Werke der grossen Kunst anstaunen. Unter den Architekten der Barockzeit, welche in Wien gewirkt haben, sind einige, welche, mit feinem Stilgefühl begabt, Werke geschaffen haben, die man geneigt sein würde, an die Grenze der Spätrenaissance zu setzen, wie es bei J. B. Fischer v. Erlach und Lucas v. Hildebrand der Fall ist. Nur wenige Bildhauer, wie R. Donner, standen auf derselben Höhe, wie die genannten Architekten. Die gleichzeitigen Barockmaler Strudel, Jacob van Schüppen, Daniel Gran, Ph. T. Hamilton, Meytens, Maulpertsch, der Kremser Schmidt u. A. haben zwar ein kräftiges Colorit, eine lebendige Composition und erreichen eine bedeutende Gesamtwirkung, werden aber von den genannten Architekten überragt. Sie nähern sich am meisten den Meistern der Venetianer und Bologneser Malerschule der damaligen Zeit; mehrere unter ihnen sind in Venedig, ins-

besondere unter dem Einflusse eines Münchener Malers, J. K. Loth, gebildet worden, der sich lange dort aufhielt und im Jahre 1698 im 66. Jahre in Venedig starb. Die venetianischen Maler jener Zeit, manierirt, wie sie waren, stehen noch um mehrere Grade tiefer als Tiepolo und die verwandten Nachfolger Paul Veronese's und haben ausserdem viel von den Manieren der neapolitanischen Schule in sich aufgenommen. In den Wiener Barockmalern lernt man eminente Routinisten kennen mit grossem technischen Geschick, deren Stilrichtung vorherrschend decorativ, deren Maltechnik ein Gemisch von der venetianisch-neapolitanischen und zugleich der damaligen deutschen Schule war, Maler, welche durch ihr technisches Geschick, ihre Leichtigkeit der Production und Kenntniss der Perspective vorzüglich geeignet waren, die Paläste der Grossen, die Kirchen der Klöster und der Städte mit grossen Fresken und Altarbildern zu schmücken. Mit den französischen und italienischen Barockmalern aber können sie sich nicht messen. Wo sie sich, wie beim Porträt, an die Natur halten mussten, lieferten sie Werke, die an classische Vollendung streifen.

Was die Barockkünstler geschaffen haben, sowohl Architekten als Maler und Bildhauer, war wie aus Einem Guss, aus Einer Stilauffassung herausgearbeitet, und diese Zusammenstimmung der verschiedenen grossen Kunstzweige in dem damals herrschenden Barockstil ist auch die Ursache, dass die Werke jener Periode einen so erfreulichen Gesamteindruck auf uns hervorbringen.

Die technische Bravour der Barockzeit hielt sich durch das ganze verflossene Jahrhundert hindurch, beherrschte alle Zweige der Technik, speciell auch das Medailleurfach und den Kupferstich, welch' beide Zweige durch Meister von grossem Werth, wie die Kupferstecher G. A. Müller, J. Schmutzer, Jacobé und ihre Schüler, die Medailleure M. Donner, Franz und J. N. Wirth, J. Donner, Ch. Vinazer u. A. m. in der Ausstellung entsprechend vertreten sind. Auch der Kreis von Malern, welchen sich Heinrich Füger anschloss, wird noch durch die grosse Mal-Tradition der barocken Zeit beeinflusst, und man kann in der akademischen Ausstellung diejenigen Künstler ziemlich genau unterscheiden, die in ihrer Jugendzeit die Technik

der älteren Zeit noch kennen gelernt haben, wie es bei Füger selbst, bei Lampi, Caucig, Maurer, Quadal und ähnlichen Malern der Fall gewesen ist — man kann sie deutlich unterscheiden von denjenigen Künstlern, welchen die Traditionen der barocken Zeit fremd waren und die ihre Kunst nur in den akademischen Hörsälen gelernt haben, wie Abel, Joh. Ender, der von L. David's Schule beeinflusste Peter Krafft, L. Russ, P. J. N. Geiger u. A. m. Die Vertreter der romantischen Richtung, wie Schnorr, Schwind, Kadlik, Führich, Kupelwieser — dessen Technik an die Füger'sche anklingt —, Schulz u. s. w., haben, alle Erinnerung an die barocke Technik abgestreift; die Maltechnik ist die schwächste Seite wie der akademischen so auch der romantischen Schule.

Bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kann man in verschiedenen Zweigen der Technik die Spuren der Barockkunst verfolgen; mit dem Ausklingen des Barockstils hören auch die Traditionen der grossen Kunst auf, die im Mittelalter begannen und durch die Jahrhunderte der Renaissance hindurch herrschend waren. Darin liegt der Vorzug und auch theilweise die Bedeutung des barocken Stils, dass er die Continuität in der Technik festgehalten und in sich aufgenommen hat bis zu jener Zeit, wo nach und nach alle Tradition so ganz verloren ging, dass man in dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts von der Wiederentdeckung der Frescomalerei sprechen konnte.

Die Ideen des modernen Classicismus, welche durch Winckelmann in die deutsche Cultur eingeführt wurden, haben in die Räume der Wiener Akademie durch Heinrich Füger, Caucig, Zauner, M. Fischer u. A. ihren Eingang gefunden. Sie waren bald die herrschenden, denn sie lagen zu sehr in der Strömung der Zeit, als dass es möglich gewesen wäre, ihnen zu widerstehen. Sie standen im innigsten Zusammenhange mit der ganzen Aufklärungsperiode und entsprachen auch dem Doctrinalismus, welcher in der Literatur der damaligen Zeit herrschte. Die Architektur war in diesem Kreise von Akademikern fast ganz unvertreten; erst später kam ein Architekt, dessen Herz für die Interessen der Kunst warm schlug, an die Akademie, nämlich Pietro Nobile, ein italienischer Schweizer, der ein entschiedener Vertreter der Theorien Palladio's und Vignola's

war und im Jahre 1854 im 70. Lebensjahre in Wien starb. Die Zeit der Herrschaft des Classicismus war aber leider zu gleicher Zeit die Periode der grossen französischen Revolutionskriege, welche alle Geldkräfte des Staates und der Privatleute in Anspruch nahmen, die Zeit des Bureaokratismus und des Niederganges des Adels und der Kirche. Die Aufklärungs-Periode öffnete dem Utilitätssystem Thür und Thor; die akademische Ausstellung lässt hierüber keinen Zweifel aufkommen. Frescomaler von der Gewalt eines Gran und Maulpertsch sind verschwunden, kahle Nüchternheit wurde Gesetz bei der Innen- und Aussen-decoration der Kirchen und Paläste. Architekten von Rang, wie sie in der Barockzeit wirkten, fanden in dieser Zeit keinen Platz für ihre Thätigkeit mehr; die Bauräthe und Hofbauräthe hatten die Stelle der Baukünstler und Architekten eingenommen. Was wir aus der Zeit des Barocco an Palais und Wohnhäusern noch besitzen, ist reizend; was nüchtern und kahl ist, das ist die Frucht des mit der Aufklärungsperiode und dem Utilitätssystem verbundenen Classicismus; und welchen Niedergang hat erst die Maltechnik erlitten in dieser Zeit! Die Barockmaler waren auch in ihrer Technik keine Classiker, wir mögen sie messen, von welchem Standpunkte wir wollen; sie sind auch in ihrer Technik manierirt gewesen, aber sie waren Männer, welche ihr Handwerk vollständig verstanden, und ihr Handwerk war die Malkunst. Ihre übersprudelnde Compositionsweise war doch lebendig und anregend. Wie traurig sieht die lebensgrosse Figur des Fürsten Clemens Metternich von Johann Ender aus gegenüber den prachtvollen Porträts aus der Zeit des Strudel, van Schüppen, Meytens, Kupetzky, Lauch und ähnlicher Künstler. Die akademische Jugend hatte verlernt, Farbe und Leben zu studiren und zu empfinden, und gewöhnte das Auge an die kalten und todten Formen der Gypsabgüsse. Das Genrebild wurde vom Classicismus perhorrescirt, die Landschaft, welche noch durch die Brands, Molitor und ähnliche Künstler mit der grossen Landschafts-Malerschule der Niederlande des 17. Jahrhunderts in Verbindung stand, wurde angewiesen auf die kühle Compositionsweise eines Hackert und seiner Zeitgenossen. Der Gliedermann und der akademische Act beherrschten die grosse Malerei und Plastik und leiteten auch den Nieder-

gang der früher in Wien zu so hoher Blüthe gediehenen Medailleurkunst ein.

Dazu kam noch, dass eben diese Zeit auch nach anderer Richtung hin der Kunst einen Hemmschuh anlegte. Alle Künstler der Barockzeit, welche in Wien seit den Tagen Kaiser Leopold's I. bis zum Anfange unseres Jahrhunderts thätig waren, waren Künstler verschiedener Nationen und verschiedener Kunstschulen, die eben ihrer hervorragenden Talente wegen nach Wien berufen wurden und mit dem gesammten europäischen Kunstleben im innigsten Zusammenhange standen. Nach und nach aber war man immer weniger und weniger auf das Künstlerthum als auf das schulmännische Bureaukratenthum bedacht, so dass am Ausgange der classicistischen Periode, nach dem Tode Heinrich Füger's, es nur wenige Meister mehr gab, welche im Kunstleben eine hervorragende Stellung einzunehmen berufen gewesen wären. Durch das Zurückziehen auf den engsten Kreis bureaukratischen Oesterreicherthums war gewissermassen ein Schutzzoll gegen das Talent und zu Gunsten der künstlerischen Mittelmässigkeit aufgerichtet; diese nüchterne Zeit des akademischen Classicismus war es, welche die in Wien einheimische Furcht vor der Farbe zu Tage förderte. Diese Furcht beherrscht noch heute viele Kreise und ist ein wahres Hinderniss für die Entwicklung einer künstlerischen Innendecoration wie für die Entfaltung der Frescomalerei grossen Stiles. Das berüchtigte Schönheitsgesetz, Weiss und Gold an den Wänden, und Roth-Weiss und Gold an den Möbeln, stammt aus jener Zeit der Liebhaberei für weissgetünchte Kirchen und Schulhäuser. Es gab bureaukratische Kirchenfürsten, welche behaupteten, die Farbe in der Kirche störe die Andacht, und in gleichem Masse ästhetisch gebildete Militär-Pädagogen haben in Klosterbruck bei Znaim die Fresken aus der Maulpertsch'schen Zeit übertünchen lassen, damit die Phantasie der militärischen Jugend nicht zu sehr aufgeregt werde. Nur mit Mühe konnte selbst in neuerer Zeit die Farbe für die Innendecoration der Votivkirche gerettet werden, denn die Steinfarbe wäre doch gar so schön und der Tünchanstrich in der Augustinerkirche das Vornehmste, was man sich denken könne! Der akademische Classicismus und das utilitarische Staatssystem haben in der Architektur

jedwede freie Raumdisposition zerstört und daher auch die Gelegenheiten für decorative Plastik Raum zu geben, aus dem Wege geräumt. Die Nüchternheit jener Periode ist die Kehrseite der Ueberschwänglichkeit des Barockstils. Auch die Anhänger der classischen Schule waren nichts weniger als erfreut über dieses Resultat des Classicismus, und nicht mit Unrecht schrieb Eberhart Wächter am 12. August 1803: „Ich halte Wien gar nicht für den Ort, wo in der höheren Malerei gewisse Gefühle sich so zu entfalten Gelegenheit haben, dass solche in hellen Flammen aufloderten.“ Wer wird dem Manne Unrecht geben, wenn man in der akademischen Ausstellung den Dädalus und den Cato von Abel, den Orestes, den Tod des Meleager, den Prometheus von A. Petter, die Pallas Athene oder die Madonna von Johann Ender u. s. f. sieht? Durch Vergleichung dieser Producte des akademischen Classicismus in Wien mit den Leistungen der classischen Schule im deutschen Reiche oder in Frankreich wird man nicht zu Gunsten der Wiener Schule gestimmt werden.

Schon in den ersten Jahrzehnten der neuen classischen Kunstbewegung erwuchs derselben ein mächtiger Gegner in den Vertretern der Romantik. Der Classicismus der damaligen Zeit wirkte nivellirend und schuf eine Art kosmopolitischer Kunst, die weder mit den Anschauungen der Völker übereinstimmte, noch den religiösen oder poetischen Gefühlen Genüge geleistet hätte. Confessionslos, unnational und unpoetisch, wie derselbe war, forderte er das Volksbewusstsein mächtig heraus. Es war das die Zeit, in welcher die französischen Ideen das deutsche Reich in seiner Existenz bedrohten und das deutsche Volk in seiner historischen Entwicklung, in seiner Weltanschauung und in seiner innersten religiösen Ueberzeugung erschütterten. Schon in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts, als in der Wiener Akademie der Classicismus unangefochten die Oberherrschaft führte, zeigten sich die Keime der jungen aufstrebenden romantischen Schule, selbstverständlich in erster Linie in dem Kreise der Schüler, die in jugendlicher Begeisterung sich der neuen Lehre anschlossen. In der Zeit, in welcher das deutsche Reich durch die Siege Napoleon's I. in seiner Existenz gefährdet und die deutsche Nation selbst gewissermassen dem Untergange

preisgegeben war, fanden viele der jüngeren deutschen Kunstgenossen einen Schutz in Wien und auch in der Akademie eine Stätte, wo sie ruhig dem Studium sich hingeben konnten. (S. Lützow's „Geschichte der Akademie der bildenden Künste“, S. 84 u. 85.) Aber die Gegensätze zwischen dem akademischen Classicismus und der jungen Romantik waren zu gross, als dass man hätte annehmen dürfen, dass diese beiden Elemente friedlich neben einander würden existiren können. Am 24. August 1810 schrieb Friedrich Overbeck an Kestner: „Ersparen Sie es mir, Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre meines Hierseins verstrichen sind, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte, und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser schulähnlichen Akademie; wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn sich nicht zur rechten Zeit noch ein Freund (Franz Pfors) gefunden hätte, der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte.“ — Es ist bekannt, dass die hervorragendsten Vertreter der jüngeren Romantik Wien verliessen und nach Rom zogen, um dort die neue deutsche romantische Schule zu stiften, deren Grundlagen allerdings stracks jenen der herrschenden Akademiker und ihren Doctrinen entgegenstanden. In den Zeiten des Wiener Congresses aber war die Akademie schon in mehrere Heerlager gespalten. Die Vertreter der einen Partei waren ausschliesslich Anhänger der kirchlichen Richtung und zugleich jener Romantik, welche rein poetisch die Kunst gewissermassen als Selbstzweck ansieht und welche ohne alle Frage durch Schwind und van der Nüll am glänzendsten repräsentirt wurde. Beide kamen aber erst in den letzten Jahren ihres Lebens zu einer reicheren künstlerischen Thätigkeit. Schwind fand seine zweite Heimat in München, und van der Nüll, der mit seinem Freunde Siccardsburg eine tüchtige Architekturschule schuf, konnte erst bei dem Bau des Opernhauses sein reiches Talent zur Entfaltung bringen. Anders war es mit den Vertretern der kirchlichen Romantik, welche später in Führich ihren Führer fanden. Die akademische Aus-

stellung zeigt die verschiedenen Wandlungen des romantischen Geistes in Wien. Die Romantiker hielten sich ausschliesslich an die Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts; das, was über Dürer hinausging, galt ihnen schon als Verfall. In der Gering-schätzung der Meister der Holbein'schen und vlämischen Schule begegneten sich die Akademiker der classischen und romantischen Richtung; die Classiker erwarteten Alles von dem Studium der antiken Gypsgüsse, die Romantiker Alles von dem Studium der prärafaelischen Italiener. Beiden war das Colorit ein Greuel, das Studium der Natur nur Nebensache, Mittel zum Zwecke. Dass ein Maler auch müsse malen können, war nicht so selbst-verständlich, wie es heutigen Tages aussieht, und es gab im deutschen Reiche und in Oesterreich sogenannte Historien-maler — man sehe nur die Porträts aus der Zeit von Cornelius und seiner Schule an — die nicht im Stande waren, einen guten Kopf nach der Natur zu machen, sie waren leibhaftige Repräsentanten des unvermittelten Dualismus zwischen Idee und Natur. Sie hielten Zeichnung und Colorit wie zwei Welten auseinander, die sich nie innerlich und harmonisch berühren könnten. Würde Oesterreich eine wirkliche Renaissance-Schule durchgemacht haben, so würde gewiss leichter ein Correctiv zu finden gewesen sein; aber es fehlten auch die grossen Vor-bilder; in den Kunstsammlungen vermisste man die Meister der italienischen Renaissance des 15. und theilweise des 16. Jahr-hunderts; auch heute noch findet man in keiner Wiener Samm-lung Originalwerke der florentinischen Plastik. Die Vertreter der Romantik, mit Ausnahme Führich's, wird man auf der akademischen Ausstellung zumeist unter den Zeichnungen, Aquarellen und unter den Cartons suchen müssen. Unter den Romantikern, die in der Blüthe ihres Talentes durch den Tod dahingerafft wurden und daher nicht zur Entfaltung kommen konnten, wie sie es versprochen, sind Scheffer v. Leonhards-hoff (geb. 1795, gest. 1821) und A. Vogler (geb. 1822, gest. 1856) in hervorragender Weise zu nennen. In der Plastik und Archi-tektur duldete der bureaukratische Utilitätsgeist das Aufkommen dieser beiden Kunstzweige nicht, und erst gegen die Vierziger-Jahre hin, nach mühsamen Kämpfen, gelang es, einen Kirchen-bau in neuromantischem Geiste, nämlich die Johanneskirche,

und einige plastische Bildwerke, welche die neue Richtung anzeigen, zur Ausführung zu bringen.

Inmitten der romantischen Bewegung der Akademie und in ihren Kämpfen mit dem akademischen Classicismus brach sich ein gesunder Naturalismus Bahn, dessen Träger weder von der Trockenheit der akademischen Classiker, noch von dem überschwänglichen Phantasieleben der Romantiker etwas wissen wollten. Sie lehnten sich theilweise an die alten Meister an, insbesondere an die Holländer und Niederländer, theilweise fussten sie auf dem Studium der Natur und hatten Boden in der wirklichen Gesellschaft. Das Genrebild, Landschaftsbild, das Stillleben und Porträt kamen alle zu selbstständiger Geltung. Die Vertreter dieser Richtung schlossen sich auch enge an die gesunden Elemente, insbesondere des Mittelstandes, an und fanden auch theilweise ein lebhaftes Echo in der vornehmen Welt und in den Kunstkreisen. Die glücklichste Seite der historischen Ausstellung, in Rücksicht auf dieses Jahrhundert, ist ohne alle Frage dass sie uns die Entwicklung dieser Richtung vorführt und die Meister, welche sie vertreten, wie Waldmüller, Danhauser, Eybl, Fendi, Treml, Schindler, Gauermann, Marko, Amerling u. s. f., welche die Glanzpunkte der Ausstellung bilden. Diese naturalistische Richtung ist gesünder als jener ganz moderne Naturalismus, welcher als Nachahmer der alten Niederländer, wie Rubens, Jordaens oder Hals, oder als Imitatoren des modernen französischen Naturalismus (auf figuralem und landschaftlichem Gebiete) aufgetreten ist. Jene ursprüngliche Wiener Richtung war originell, die moderne dagegen ist imitatorisch und bei allem Talent doch nicht so bedeutend, wie es bei den früher genannten Künstlern der Fall war. So schnell und sicher sich diese Richtung im Wiener Kunstleben Bahn gebrochen hat, so schwer ist es derselben gewesen, sich in der Akademie eine Stätte zu schaffen. Der Austritt Danhauser's als Corrector der Akademie, die Kämpfe Waldmüller's mit der Akademie selbst sind ein deutliches Zeichen der Zustände im Innern derselben, und wie Danhauser seinerzeit fiel und zum Austritte aus der Akademie gewissermassen genöthigt war, so fiel auch Karl Rahl als Opfer der Münchener Romantik, die zwischen 1850 und 1860 an der dortigen Akademie das grosse Wort nicht zu deren Vortheile

führte. Ueber die Bedeutung der Genremaler, speciell jener Wiens, zu sprechen, ist hier keine Veranlassung, ich weise hiefür auf meinen Artikel über das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848 der Lützow'schen Zeitschrift hin.

Unsere Zeit ist in der Kunst im Ganzen und Grossen wesentlich eklektisch geworden, wenn es erlaubt ist, diesen Ausdruck zu wählen; aber ihr Eklekticismus hat eine ganz andere Physiognomie als jene der bolognesischen Schule oder der florentinischen und römischen Schule in den Zeiten des Caracci, des Guido Reni, C. Dolce und Künstler ähnlicher Art. Es ist mehr ein Nebeneinandergehen der verschiedensten Richtungen, als ein Verschmelzen derselben in Eine Gesamt-Kunst-auffassung. Es scheint fast, als ob heutzutage das Princip der Gleichberechtigung der Stände, der Confessionen und Nationen auch auf das Gebiet der Kunst übergehen solle. Eine akademische Doctrin im Sinne der alten Akademien gibt es nicht mehr; überall und auch in dem Kunstleben Wiens stehen die verschiedenen Stilrichtungen und verschiedenen Kunst-Anschauungen als gleichberechtigte Factoren neben einander; heute entscheiden das Talent und die Leistungen, nicht mehr die Richtung. Dass aber die verschiedenen Richtungen gleichmässig zur Geltung kommen, dass sich die verschiedensten künstlerischen Individuen Bahn gebrochen haben, dass in den Kreisen der Kunstliebhaber und der Kunstfreunde Parteien für die eine oder andere Kunstrichtung sich gebildet haben, ist ein Symptom des modernen Geistes, welcher, der Individualität Rechnung tragend, mit der Romantik in Verbindung steht. Wenn man den Kernpunkt der Romantik analysirt, so findet man sehr bald, dass dieselbe wesentlich darin ihre Mission zu erfüllen hatte, dass in dem Leben der Völker die religiöse und sittliche Empfindung und Weltanschauung wieder zur Geltung kam und die Herrschaft gewann über die kalte Doctrin, über die Regel und über das formale Gesetz. Es würde heutigen Tages ganz unmöglich sein, die religiöse Empfindung und das Nationalgefühl, die Berechtigung der subjectiven Weltanschauung und die Berechtigung des künstlerischen Individuums zu ignoriren. Eine gute Seite des Wiener Kunstlebens in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts besteht darin, dass das rein

künstlerische Element, welches auf die Erfindung und auf die Eigenart des Künstlers basirt ist, zur vollständigen Geltung gelangt ist, und glücklicherweise haben sich in den verschiedenen Zweigen der Kunst, auf dem Gebiete der Kunstgewerbe nicht minder als auf dem Gebiete der Sculptur und Malerei, Talente gefunden, welche dieser modernen Anschauungsweise gerecht geworden sind. Auch das Bedürfniss nach Colorit, welches endlich doch zum Durchbruche gelangt ist, steht im Zusammenhange mit der eben charakterisirten Strömung.

Wer diese Verhältnisse richtig beurtheilen will, muss sich auf einen höheren Standpunkt stellen und muss die Bewegungen der modernen Civilisation im Ganzen überblicken. Die moderne Welt lässt sich nicht in eine bestimmte Bahn oder in ein Gesetz einzwängen. Die moderne Civilisation beruht darauf, dass die Resultate der grossen Weltbewegung auch in unser Bewusstsein übergegangen sind, und dass man heutigen Tages die ethischen Grundlagen des Christenthums, die Resultate der humanistischen Bildung, die Fortschritte der Naturwissenschaften und des naturwissenschaftlichen Denkens und den grossen wissenschaftlichen Fortschritt als solchen in sich aufnimmt. Es geht heutigen Tages nicht mehr an, einzig und allein den griechisch-classischen Standpunkt einzunehmen, wie es viele Vertreter der antiken Kunst thun, und es geht ebensowenig an, den christlich-romantischen Standpunkt allein in den Vordergrund zu stellen; die Kunst lässt sich auch nicht, wie eine rein exacte Wissenschaft, gleich den Naturwissenschaften behandeln und dem Individuum und der Phantasie Gewalt anthun. Diese Gesichtspunkte sind es auch, welche mehr oder weniger in der gegenwärtigen Zeit die Kunstanschauungen der Renaissance wieder in den Vordergrund des modernen Kunstlebens gebracht haben. Denn in der Renaissance, wenn man sie nicht in der Zeit ihres Verfalles, sondern auf dem Höhepunkt ihrer Leistungen in Betracht zieht, nämlich in der Periode von Brunelleschi bis auf Michelangelo, hatte auch die Persönlichkeit das erste Wort, nicht die schulmässige Doctrin. Daher ist auch in der jüngsten Organisation der Akademie der bildenden Künste der Standpunkt der modernen deutschen Romantik verlassen und den berechtigten Anforderungen des Humanismus und der kunst-

und naturwissenschaftlichen Bewegung ein grösserer Spielraum gewährt worden, als es früher der Fall war. Ob es freilich möglich sein wird, die modernen Kunstströmungen in Wien mit den Ideen einer echten Renaissance in Einklang zu bringen und so einer grösseren Entwicklung zuzuführen, das liegt in erster Linie in den Händen der Künstler und erst in zweiter Linie an äusseren Verhältnissen, welche sich aller Berechnung entziehen.

Ist die Ausstellung ein Bild der verschiedenen Stilrichtungen im Wiener Kunstleben der letzten zwei Jahrhunderte, so zeigt dieselbe nicht minder den Einfluss, welchen hervorragende Künstler auf die Entwicklung der Kunst genommen haben. Die Stilrichtungen sind eben nicht blos von principieller und doctrinärer Wichtigkeit; man interessirt sich für dieselben wegen der Kunstwerke, die während der Dauer ihrer Herrschaft geschaffen wurden, und das Kunstwerk selbst ist, welcher Stilrichtung es immer angehören mag, das Werk eines Künstlers; daher ist die Frage wohl berechtigt, ob in dem Wiener Kunstleben Künstler zu finden sind, welche bedeutend genug und würdig waren, eine hervorragende Stellung einzunehmen. Das Kunstleben gipfelt immer in den Künstlern; und so ist auch die Geschichte der Wiener Kunst in der Barockzeit, in der Zeit des Classicismus, der Romantik und des Naturalismus mit Namen, wie Fischer v. Erlach, R. Donner, Strudel, van Schüpppen, Meytens, Füger, Krafft, Führich, van der Nüll, Gauer mann, Waldmüller etc. verknüpft. Einige von diesen Wiener Künstlern haben die Kraft besessen, eine Schule zu begründen, und sind im eigentlichen Sinne des Wortes als das anzusehen, was die Franzosen *maîtres d'école* nennen; Andere erweisen sich als selbstständige Meister, deren Leistungen auf ihrem individuellen Talente beruhen, ohne dass sie Neigung hatten, eine Schule zu bilden. Für das Kunstleben sind beide Arten von hervorragender Bedeutung. Die ersteren nehmen allerdings in dem Gesamtleben der Kunst eine einflussreichere Stellung ein, weil der Umfang ihrer Wirksamkeit durch Schüler, welche sich ihnen anschlossen, an Bedeutung und Ausdehnung gewann. Das Wiener Kunstleben ist nicht mit einer solchen Fülle von geistigen Kräften ausgestattet gewesen, wie das

Florentiner, Venetianer oder das Pariser, aber auch nicht so arm, dass man nicht mit gutem Grund auf einen grossen Kreis von Vertretern beider Richtungen hinzuweisen hätte.

Als maître d'école ist jeder (akademische und nicht akademische) Künstler zu betrachten, der es nicht bloß verstanden hat, seine individuelle Begabung durch seine Kunstwerke zu documentiren, sondern auch diese individuelle Richtung denjenigen Künstlern einzuimpfen, welche sich ihm angeschlossen haben. Die Kunstanschauungen dieser Meister setzen sich in der Schule fort, sie werden von den Schülern weiter ausgebildet und gehoben, oder auch umgekehrt dem Untergange zugeführt. Von diesen hervorragenden maîtres d'école sind jedoch diejenigen Künstler zu unterscheiden, welche Lehrer waren, Schulmeister im eigentlichen Sinne des Wortes. Die pädagogischen Verdienste derselben sind nicht gering anzuschlagen; in der ganzen Zeit des Wiener akademischen Kunstlebens hat es eine Menge sehr achtbarer Künstler gegeben, die auf der Ausstellung kaum genannt werden, wie Gsellhofer, die Landschaftler Mössmer und Steinfeld, der Bildhauer Bauer u. A. m. Sie waren eminente Lehrer und haben sich durch ihre Lehrthätigkeit den Dank der Nachwelt erworben. Als ein maître d'école der romantischen Schule im eigentlichen Sinne des Wortes ist Josef Führich anzusehen, der eine Schule begründet hat, deren Wirksamkeit wir bis in die letzte Zeit verfolgen können. Er wirkte in der Akademie seit 1840 mit L. Kupelwieser, der schon seit 1836 daselbst thätig war. Führich's Wirksamkeit beschränkte sich nicht bloß auf das künstlerische Gebiet, sondern auch auf das theoretische. Aus seiner Schule sind Adam Vogler, Ludwig Mayer, Dobiaschofsky, Rieser, Klein, Schönbrunner, Jobst u. A. m. hervorgegangen. Nicht bloß die Kraft der Erfindung, sondern auch die Energie seines Willens, die Tiefe seiner Weltanschauung und seine Ueberzeugungstreue waren es, welche eine zahlreiche Schaar von Kunstjüngern an seine Lehrstätte gefesselt hielten. Eine nicht minder bedeutende Kraft, jedoch in entgegengesetzter Richtung, war Waldmüller, der mit seiner Schule bis in die gegenwärtige Zeit hereinragt, wie dies die Bilder von Alois Schönn, Friedländer, Schams, Löffler und Zichy zeigen. Wieder

nach einer anderen Richtung wirkte Karl Rahl, von dessen künstlerischer Bedeutsamkeit die akademische Ausstellung kein vollständiges Bild gibt; seine Schule lebt noch gegenwärtig in zwei Lehrern der Akademie, den Professoren Eisenmenger und Griepenkerl, ausserdem in den Malern Josef Hoffmann, Georg Mayer, G. Gaul u. A. m. fort. Auch bei Rahl ist nicht die Kunstleistung als solche allein in Betracht zu ziehen, sondern die mächtige Künstler-Individualität und der hohe Grad von allgemeiner Bildung, die sich in seiner Person vereinigten und eine Anzahl von Kunstjüngern an ihn fesselten. Führich starb 1876, Rahl und Waldmüller 1865. Alle diese Künstler gehören, wie Ch. Ruben und Anselm Feuerbach, der jüngeren Periode der Akademie an. Die altakademische Schule legte auf das Atelierwesen und die selbstständige Entwicklung des Individuums weniger Gewicht als auf die allgemeine Schulung. Ch. Ruben (gest. 1875), der in die Akademie eintrat, als er den Höhepunkt künstlerischer Production hinter sich hatte, vereinigte in seinem Atelier jüngere Künstler von Begabung, wie K. Swoboda, Trenkwald, Laufberger, L'Allemand, L. Müller, Fr. Ruben u. A. m., alle vorwiegend Genremaler, die sehr gut zeichneten. Erst später wendeten einige von ihnen sich dem Studium des Colorites zu. Anselm Feuerbach wirkte zu kurz an der Akademie, um eine nachhaltige Wirkung zu erzielen. Seine Schüler Hynais, Bara, Ernst jun. u. A. m. machen aber seiner Schule Ehre.

Unter denjenigen Künstlern, welche als eigentliche Gründer einer Schule zu betrachten sind, nehmen auch die Wiener Architekten der letzten Jahrzehnte eine hervorragende Stellung ein. Im Anfange dieses Jahrhunderts bis in die Vierziger-Jahre hat eine Wiener Architektur als Kunst kaum bestanden, und in den Zeiten, wo das Wiener Bauleben sich in engen bureaukratischen Schranken bewegte, konnten sich die Architekten nicht so weit Bahn brechen, dass eine derartige Schule hätte entstehen können. Aber bald hatte sich die Lage der Architekten wesentlich gebessert, bis endlich mit dem Jahre 1848 durch die lebhaftere Bewegung der jüngeren Generation der neue Geist zum Durchbruche gelangte. Pietro Nobile muss das Verdienst zugeschrieben werden, in der Akademie den künst-

lerischen Geist geweckt zu haben, denn die Werke, welche er selbst geschaffen hat, wie das Burgthor, der Theseus-Tempel, die Antonius-Kirche in Triest, sind durchaus von vornehmem, künstlerischem Geiste getragen.

Ihm folgten als Lehrer der Architekturschule in der Akademie Rösner, van der Nüll und Siccardsburg, drei Romantiker, von denen Ersterer sich vorwiegend der kirchlichen Richtung zuwendete. Die beiden Letzteren waren hochbegabte Männer, Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, die es auch verstanden haben, eine Schule zu bilden, die noch fortlebt in einer Reihe von ausgezeichneten Künstlern. Das Jahr 1848 war für die Architektur gewissermassen ein Befreiungsjahr von den Fesseln der Bureaucratie; der Bau der Altlerchenfelder Kirche ist ein Denkzeichen dieser neuen Bewegung. Von dieser Zeit an wurde der Architektur ein grösserer Spielraum zu freierer Entwicklung eingeräumt, und so konnten die Meister der heutigen Generation ihre grosse Lehrthätigkeit entfalten und eine Schule bilden; es sind dies Theophil v. Hansen, Friedrich Schmidt und Heinrich v. Ferstel. Heute bereits begegnet man in den Räumen der akademischen Ausstellung tüchtigen Werken, die aus den Schulen der genannten drei Architekten hervorgegangen sind und von welchen einige vorwiegend der antiken Richtung, andere speciell der gothischen und wieder andere vorwiegend der Renaissance angehören.

Neben diesen Künstlern, welche eine Schule bildeten, kommt noch eine Reihe anderer in Betracht, die als selbstständige Meister gelten können. Jeder Künstler hat mehr oder weniger den Wunsch, seine individuelle Anschauung über Kunst und Leben zum Ausdruck zu bringen, aber nur wenigen gelingt es, dieses Ziel zu erreichen. Je kräftiger eine Individualität ist, je selbstständiger der Künstler fühlt und denkt, je grösser seine Kraft ist, seinen Gedanken und Vorstellungen Ausdruck zu geben, desto berechtigteren Anspruch hat er, als Meister zu gelten. Die historische Ausstellung zeigt eine Reihe von Meistern, deren Werke ebenso interessant sind, wie ihr ganzer Bildungsgang und ihr Leben. Man müsste eine eingehende Geschichte der Wiener Kunst schreiben, wenn man mit annähernder Vollständigkeit alle Künstler anführen wollte, die eine solche her-

vorragende, selbstständige Geltung beanspruchen können, und es mögen daher nur einige wenige Beispiele angeführt werden, um diese Kategorie von Künstlern, welche sehr oft gerade die Träger des künstlerischen Fortschrittes sind, zu charakterisiren. In die Reihe dieser Künstler würde man zu rechnen haben: Friedrich Amerling, Gauermann, Fendi, Kriehuber, Rud. Alt, Moriz v. Schwind, Danhauser, Eybl, Hans Gasser u. A., abgesehen von jenen Künstlern, die im Auslande leben und der jüngeren lebenden Generation, welche wir in diesen Zeilen nicht berühren wollen. Zwei ganz hervorragende Künstler fehlen auf der Ausstellung gänzlich, nämlich der Maler Canon und der Genremaler Pettenkofen; diese müssten mit den Genannten mindestens auf die gleiche Stufe gestellt werden, würden ihre Werke auf die Ausstellung gekommen sein.

Eine Anzahl von Werken auf der akademischen Ausstellung rühren von Künstlern her, die nicht an der Akademie gebildet wurden und auch nicht als Anhänger oder Vertreter irgend einer Wiener Schule betrachtet werden können. Es sind dies zumeist nichtösterreichische Künstler, die in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, ferner diejenigen Künstler, die, wenn sie auch nicht in den Verband der Wiener Akademie gehörten, doch daselbst wirkten, und endlich solche, die an der hiesigen Akademie gebildet wurden, später ihren Aufenthalt zwar ausserhalb Wiens in Oesterreich oder im Auslande genommen haben, die sich aber doch noch als zur Wiener Schule gehörig betrachten und deren Werke in die akademische Ausstellung aufgenommen wurden.

Wien hat für Künstler einen eigenthümlichen Reiz und eine bedeutende Anziehungskraft, was hauptsächlich darin seine Erklärung finden dürfte, dass Wien von jeher ein gastlicher Ort gewesen ist mit einer lebenswürdigen und gutmüthigen Bevölkerung, die weder National- noch Glaubenshass, noch Nationalpolitik kennt. Im verflossenen Jahrhundert haben Italiener und Deutsche aus dem Reiche — denn Wien war damals gewissermassen die Hauptstadt des heiligen römischen Reiches deutscher Nation — einen mächtigen Einfluss auf das Wiener Kunstleben ausgeübt. Wie Wien eine Menge Künstler in sich aufgenommen hat, die nicht als einheimisch, im eigentlichen

Sinne des Wortes, zu betrachten sind, sich jedoch bald mit dem Wiener Leben amalgamirt haben, so ist auch ein Theil aus den Kreisen der österreichischen Künstler nach dem Auslande gegangen. Aeussere Verhältnisse, künstlerische Stimmungen, Wanderlust, welch' letztere ohnehin den meisten Künstlern eigen ist, haben von jeher viele einheimische Künstler veranlasst, den heimatlichen Boden zu verlassen. Einige wenige von ihnen haben in ihrer künstlerischen Uebung sich von den heimischen Traditionen losgesagt und sich den auswärtigen Kunstrichtungen zugewendet, andere hingegen haben auch in der Fremde österreichisches Wesen und österreichische Kunst-Anschauungen beibehalten, wie Schwind, Steinle, Passini, Kurzbauer u. A. m. Manche von diesen Künstlern haben die französische Vortragsweise adoptirt, wie Herbsthofer, Jettel, v. Thoren u. A. m., andere sich der Münchener oder der belgischen Richtung angeschlossen, wie Vöschler, Ditscheiner, Koller etc. Von allen diesen verschiedenen Künstlerbewegungen finden sich Spuren in der akademischen Ausstellung. Einen ganz besonderen Gewinn hat die Wiener Kunst von jenen hervorragenden Künstlern gezogen, die nicht in Oesterreich geboren sind, doch in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen und mit dazu beigetragen haben, das Wiener Kunstleben zu vertiefen und zu erweitern. Der Katalog der akademischen Ausstellung gibt eine nicht geringe Anzahl von solchen Künstlern von den Zeiten Strudel's bis in die jüngste Generation an, welch' letzterer Fernkorn, Ludwig Förster, Griepenkerl, Jacoby, W. Unger, Zumbusch u. A. m. angehören, deren Namen mit dem Wiener Kunstleben auf das innigste verbunden sind, und die durch ihre Werke und ihre Persönlichkeit ganz geeignet sind, das Wiener Kunstleben zu bereichern. Das Hereinziehen und Hereinwandern fremder Künstler hat wohl zuweilen zu Reibungen aller Art Anlass gegeben, doch dies liegt in der menschlichen Natur und ist nicht blos in Wien, sondern zu allen Zeiten und an allen Orten der Fall gewesen. Professor v. Lützow erzählt in seiner Geschichte der Akademie, wie die bürgerlichen Maler der St. Lucas-Bruderschaft und die hofbefreiten und zünftigen Künstler gegen die Akademiker protestirt haben, und zwar schon zu den Zeiten van Schüppen's, was

aber natürlicherweise ganz fruchtlos geblieben ist. Besonders die italienischen Bildhauer und Maler übten auf die einheimischen Künstler einen mächtigen Druck aus, der den letzteren allerdings sehr unbequem gewesen sein mag. Solche Kämpfe haben immer stattgefunden; sie berühren stets die persönlichen Interessen und können in manchen Fällen störend und hemmend auf die Entwicklung der Kunst einwirken. Der ernsthafte Kunstfreund wird sich aber von solchen persönlichen Verhältnissen nicht beirren lassen; er erinnert sich, dass schon Hesiod in seinen „Hauslehren“ von dem Neide der Künstler sprach, und gedenkt der unsterblichen Götter der Griechen, die ja auch von dem Neide nicht verschont geblieben sind. Wie sollte man sich wundern, wenn einer oder der andere der modernen unsterblichen Künstler von derselben Glut der Leidenschaft ergriffen wird:

— — „Denn gut ist die Ehre den Sterblichen.

Mit den Nachbarn eifert der Nachbar um den Ertrag.

Und der Töpfer beneidet den Töpfer und der Tekton den Tekton.

Und oft ist der Arme den Armen abhold, und der Sänger dem Sänger.”

So war's zu Hesiod's Zeiten, und so ist es noch. Denn der Wetteifer ist einer von den Factoren, welche den Menschen bewegen, und die Wiener Kunst würde sich gewiss nicht so reich entwickelt haben, wenn nicht der Wetteifer einen mächtigen Sporn gebildet hätte. Blickt man daher in erster Linie mit gerechtem Stolze auf diejenigen Künstler, welche als einheimisch in vollem Sinne des Wortes gelten können, die sozusagen der Muttererde entsprungen sind und deren Wiege in Wien gestanden und die sich durch jahrelange mühevollen Arbeit daselbst einen bedeutenden Namen geschaffen haben, so sind nicht minder diejenigen Kräfte in Betracht zu ziehen, welche von auswärts eingewandert sind, in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen und das Wiener Kunstleben befruchtet haben.

Unter den Künstlern, welche ihrem Geburtsorte nach den Kronländern angehören, nehmen die Wälsch- und Deutschtiroler und Deutschböhmen wohl den ersten Rang ein. Diese Tiroler und Böhmen bringen von Hause aus ein eminentes Geschick und Hingebung an die Arbeit in ihre Künstler-Ateliers mit und haben sich zwei Jahrhunderte hindurch diese vorzüglichen

Eigenschaften der Völkerstämme, denen sie angehören, bewahrt. Zu diesen Künstlern gehören, um einige Beispiele zu erwähnen, Klieber, Schaller, Zauner, Unterberger, Weirötter, Lampi, Knoller, Vinazer, Josef Gasser, Karl Blaas etc., welche Tirol ihre Heimat nennen, dann Fischer v. Erlach, Führich, Laufberger, Trenkwald, Bergmann, Hlávka, Barvitijs, Machytka, Schmoranz, Friedländer, Rumpler u. A. m., welche aus Böhmen gebürtig sind. Auch finden sich unter den Künstlern sehr viele Ungarn, speciell Deutsch-Ungarn, wie z. B. Böhm, Tilgner, Herbsthoffer, Schön, Ybl, Marko u. A. m.; ferner Galizianer, wie Löffler, Abramovicz, L. Mayer, Streitt, Minnigerode, Kosakiewicz u. s. f. Wie sich seit Strudel bis in die jüngste Zeit der Strom der Künstlerbewegung von der Peripherie des Reiches nach dem Centrum hin bewegt hat, so sind auch umgekehrt wieder Bewegungen von Wien ausgegangen, die, speciell in der Akademie wurzelnd, sich über die ganze Monarchie verbreitet haben. Auch nach dieser Richtung hin ist die akademische Ausstellung ausserordentlich lehrreich.

Einem aufmerksamen Beobachter wird es nicht entgangen sein, dass viele österreichische Künstler es vorziehen, ihre weitere Ausbildung auswärts zu suchen, theils bewegt von politischen und nationalen Stimmungen, theils getragen von der Ueberzeugung, dass sie eine grössere Förderung in München, Brüssel oder Paris zu erwarten haben als in der Heimat. Mehr als je hat man daher Gelegenheit, in fremden Kunstschulen österreichische Künstler zu finden. Diese kamen bei der akademischen Ausstellung nicht in Betracht.

So wichtig auch die verschiedenen Stilrichtungen sind, und so bedeutend und interessant die Individualitäten der Künstler sein mögen, welche auf der Ausstellung zur Geltung kommen, so entwickeln sich dieselben doch nur nach Massgabe der äusseren Verhältnisse und der vorhandenen Lebensbedingungen, unter welchen sie sich entfalten können. Diesen Factoren muss eine ganz besondere Beachtung zugewendet werden, denn nur aus ihnen heraus lassen sich manche Erscheinungen erklären, die ohne Rücksicht darauf ganz räthselhaft erscheinen würden.

Wien vereinigt bekanntermassen schon seiner geographischen Lage nach alle Elemente in sich zur Entwicklung einer Grossstadt. Von der Zeit an, als die Römer an den Ufern der Donau festen Fuss fassten, ist die Bedeutung des heutigen Gebietes von Wien und seiner Umgebung nie verkannt worden. Seit die Ostmark des fränkischen Reiches von Karl dem Grossen gegründet wurde, ist Wien immer der Mittelpunkt eines regen Verkehres gewesen. In der nächsten Nähe von Wien wurden die grossen Kämpfe gegen Mongolen und Türken ausgefochten, und heutigen Tages, wo Industrie und Handel eine so bedeutende Rolle im Völkerleben spielen, hat Wien, als an dem Kreuzungspunkte der grossen Verkehrsadern gelegen, die von Hamburg nach Triest, von Paris nach Constantinopel und an die Donaumündungen führen, an Bedeutung noch sehr gewonnen. Der Bürger und der Krieger haben daher stets ihr Augenmerk auf Wien gerichtet, doch das eigentliche Kunstleben hat erst dann einen festen Kern gefunden, als Wien selbst die Residenzstadt des habsburgischen Herrschergeschlechtes wurde. Dadurch ist Wien recht eigentlich der Mittelpunkt der österreichischen Monarchie geworden, und heutigen Tages erkennt es der befahenste Beobachter nicht mehr, dass die Gründung der österreichischen Monarchie ein Werk des habsburgischen Regentenhauses und dass die Bedeutung des heutigen Wien der Fürsorge dieses Fürstengeschlechtes zu danken ist. Mit dem Hofe fand sich auch der Adel ein, mit dem Adel das begüterte Bürgerthum, und diese Elemente wurden nun die bewegenden Factoren des Wiener Künstlerlebens. Mit Rücksicht auf diese socialen Verhältnisse sind es drei Perioden, man könnte sagen drei welthistorische Schichten der Bevölkerung, die sich auf der akademischen Ausstellung deutlich kenntlich machen und die zugleich Hand in Hand gehen mit den Stilrichtungen, welche auf der Ausstellung vertreten sind. Die Zeit Leopold's I. und die Folgezeit bis auf Franz II., die Zeit des Barockstiles und des Roccoco bis zum Beginn des Classicismus, welche zugleich die Zeit war, in welcher Monarchie, Adel und hohe Geistlichkeit unbeschränkt herrschten. Es war dies die Zeit, in welcher die Reichskanzlei, die Schlösser Schönbrunn und Laxenburg, die Karlskirche und die Peterskirche gebaut wurden, wo Prinz

Eugen, Schönborn, Liechtenstein, Collalto, Althan, Schwarzenberg u. s. f. ihre Paläste errichteten, wo die meisten grossen Galerien, Kunstsammlungen und Bibliotheken angelegt wurden, von denen nicht wenige später wieder verschwunden sind. Deutsche aus dem Reiche und Italiener wurden nach Wien gezogen, und jenes Wien, das ehemals eine befestigte Grenzstadt war, deren Mauern wiederholt dem Angriffe der Türken Stand halten mussten, ist im verflossenen Jahrhundert eine vornehme und glänzende Stadt geworden mit vorwiegend barockem und dazu aristokratischem Charakter. Das Bürgerthum und das Künstlerthum befanden sich bei diesen Verhältnissen wohl; was man an Kunsterscheinungen aus jenen Zeiten in der akademischen Ausstellung sieht, zeigt Wohlhabenheit, Liebe zu Pracht und Schaugepränge und gibt ein Bild der grossen Mittel, welche der damaligen Gesellschaft zur Verfügung standen. Einige von den hervorragenden Persönlichkeiten, welche das Kunstleben Wiens beeinflusst haben, abgesehen von den Monarchen selbst, kann man durch die Ausstellung kennen lernen, vor Allen den Prinzen Eugen, Graf Althan, Fürst Kaunitz, Graf Lamberg u. A. m. Dieser vornehmen und aristokratischen Periode folgte die bürgerliche Zeit von Kaiser Josef II. bis zum Jahre 1848. Gleichwohl scheidet sich diese Epoche wieder in zwei Abschnitte, und in dem ersten derselben, d. h. in der Zeit von Kaiser Josef bis zu den Karlsbader Beschlüssen, war in Wien das Geistes- und Kunstleben noch getragen von hochbegabten Menschen, wie es der Prinz von Sachsen-Teschen, Graf Fries etc. waren, und von Kunstkennern und Kunstgelehrten von dem Range eines Adam Bartsch, Rechberger, Eckhel u. A. m. Im zweiten Abschnitte, als nach den Franzosenkriegen endlich der Friede geschlossen wurde, war der Nationalwohlstand gebrochen, die Adelsgeschlechter zogen sich zurück und das Patent vom Jahre 1811 brachte die finanzielle Katastrophe, in Folge deren die Sparsamkeit im Staatshaushalte zur Tagesordnung wurde. Dazu kam ein Regierungssystem, welches den früher so lebhaften geistigen Verkehr mit dem deutschen Reiche in steigender Progression auf ein Minimum herabdrückte. Das Staatsregiment, halb absolutistisch, halb patriarchalisch, in der späteren Zeit vorzugsweise von polizeilichen Gesichtspunkten geleitet, konnte

wenig für die Kunst thun und wollte es auch nicht. Erst zwischen den Jahren 1818 und 1830 traten Veränderungen in der Gesellschaft von Wien ein. Musik und Theater bekamen einen eigenthümlichen Charakter, das Bürgerthum hatte sich in den neuen Verhältnissen zurechtgefunden und die Kunst selbst hatte ein bürgerliches Gewand angelegt. Die Künstler folgten dem Zuge der Zeit, das Genrebild, das Stilleben, die Landschaft, das Familienporträt wurden gepflegt, die geistige Abschliessung vom deutschen Reiche und das geistige Schutzzoll-System, das in Uebung war, wurde befördert. Eigenthümliche Weltanschauungen, die den bedeutendsten Genremalern jener Epoche, wie Waldmüller, Danhauser u. s. f., eigen waren, sind auch in deren Werken zum Ausdruck gekommen. Selbst das historische Bild nahm einen bürgerlichen Charakter an, und die beiden grossen Gemälde Peter Krafft's: „Landwehrmanns Abschied und Heimkehr“, sowie seine drei grossen Fresken in der Hofburg sind nichts Anderes als in grösserem Stile gemalte Familien- und Genrebilder. Insbesondere in den letzteren erreichte die patriarchalische Anschauung des Staats- und Kunstlebens ihren Höhepunkt. Die grossen Fresken P. Krafft's in der Hofburg sind Familienbilder im grossen Stile, welche die Eintracht der Dynastie mit dem Volke schildern. Ihre geistige Harmlosigkeit contrastirt mit den monumentalen Formen des Frescobildes. Dieser nüchternen Periode, deren Schattenseite ebenso bezeichnend ist, wie ihre Lichtseite glanzvoll erscheint, folgt die stürmisch bewegte Zeit des Jahres 1848 und die Umwandlung der alten absoluten habsburgischen Monarchie in eine moderne constitutionelle. Das öffentliche Leben trat in den Vordergrund und veränderte die Physiognomie vollständig. Die Architektur und die Plastik erhoben sich zu monumentalen Schöpfungen, insbesondere die Architektur in wahrhaft glänzender Weise. Mit dem Bewegungsjahre beginnt die neue Phase des kaiserlichen Wien. Der aristokratische Charakter bei den Bauwerken Wiens ist verschwunden und an dessen Stelle tritt der monarchische Charakter mit einer Reihe von grossen Bauten und bedeutenden Monumenten, welche speciell von dem gegenwärtig regierenden Kaiser geschaffen wurden. Dann kam die Stadterweiterung, die Entwicklung des Börsenlebens, die Zeit

der Geldmänner, welche, wie Todesco, Schey, Epstein, Lippmann etc., einige Zeit hindurch theilweise wenigstens versucht haben, jene Stelle einzunehmen, welche im verflossenen Jahrhundert von den Trägern der grossen Adelsgeschlechter eingenommen wurde. Sie bauten Paläste und legten Sammlungen an, allerdings in einer anderen Richtung und in einem anderen Geiste als die Aristokraten des vorigen Jahrhunderts, als die Liechtenstein, Kinsky, Harrach, Schönborn, Paar, Czartoryski, Eszterhazy u. s. f. Auch einige der Kunst abträgliche Elemente, die schwankenden Bilderpreise u. s. f., traten mit dem Eingreifen des Börsen-Elementes in dem Kunstleben auf.

Mit dem Aufhören der geistigen Zollschränken kehrte auch die früher zurückgehaltene deutsche Strömung nach Wien zurück, und mehr als je findet man aus deutschen Landen Künstler, die in Wien ihren bleibenden Aufenthalt genommen haben, Talente, wie dies auch zu den Zeiten Kaiser Leopold's I., Karl's VI. und der Maria Theresia der Fall gewesen ist. Auch in der Zeit der bureaukratischen Reaction war die Verbindung mit dem deutschen Reiche eine lebhaftere. Das österreichische Stammland ist eben wieder von einem deutschen Volksstamme bewohnt, der mit den Baiern und Schwaben ebenso stammverwandt ist, als es bei dem deutsch-böhmischen Volksstamme mit dem fränkischen und sächsischen der Fall ist. Lehrreich ist in dieser Beziehung der Ausstellungs-Katalog; er weist uns zahlreiche Deutsche auf, die sich mit Oesterreich assimilirt haben, als: die Architekten Hildebrand, Förster sen., Riewel, Niemann, Fr. Schmidt, Thienemann, Claus, Flattich u. s. f.; die Bildhauer M. Fischer, Beyer, Messerschmied, Fernkorn, Zumbusch u. s. f.; die Maler und Stecher Maulpertsch, Maurer, Füger, Agricola, Kininger, Höchle, Rahl sen., Schnorr, Krafft, Madjera, L'Allemand sen., Fiedler, Querfurt, Griepenkerl, Erhard, Emélé, Lange u. s. f. — Im verflossenen Jahrhundert haben Italiener einen hervorragenden Einfluss genommen, wie Strudel (der als ein Italiener zu betrachten ist), Corradini, Giuliani, Burnacini, M. Altomonte, Troger, Galli-Bibiena, Grassi, Nobile u. s. f. Gegenwärtig ist aus naheliegenden politischen Gründen die Verbindung mit Italien auf ein Minimum reducirt. Die Bewegung, in der Wien steht, ist noch nicht abgeschlossen;

einen Glanzpunkt in dieser Bewegung der letzten Periode bildet der Neubau der Akademie, durch welchen Hoffnungen erfüllt wurden, die Jahrhunderte hindurch nicht befriedigt werden konnten.

So stehen die drei grossen historischen und gesellschaftlichen Bewegungen: die monarchisch-aristokratische des verflossenen Jahrhunderts, die bürgerlich-bureaukratische Zeit des Kaisers Franz und die moderne constitutionelle Strömung seit dem Jahre 1848 in innigem Zusammenhange mit den Kunstbewegungen und Stilrichtungen, welche auf der akademischen Ausstellung zum Ausdruck kommen, und bekräftigen den Satz, dass es nicht allein die Ideen und Künstler sind, welche auf das Kunstleben einen massgebenden Einfluss üben, sondern dass auch die gesellschaftlichen Zustände einer jeden Periode einen mehr oder weniger nachhaltigen Einfluss auf die Kunstrichtungen und die Künstler selbst geübt haben. Beide erklären sich und beide ergänzen sich gegenseitig.

Diesen Strömungen der Zeit gegenüber darf man sich nicht wundern, wenn das historische Bild relativ wenig auf der akademischen Ausstellung vertreten ist. Die hervorragendsten Erscheinungen in dem reichbewegten Leben der österreichischen Monarchie sind künstlerisch beinahe spurlos vorübergegangen, selbst wenn man jene Gemälde, welche in der kaiserlichen Galerie im Belvedere vorhanden sind, in Betracht ziehen und auch noch die wenigen Bilder hinzufügen wollte, welche Peter Krafft gemalt hat, und die sich im Wiener Invalidenhouse und im Besitze des Fürsten Kinsky befinden. Sonst kommen historische Bilder fast nirgends vor. Auf der akademischen Ausstellung begegnet man als einem historischen Zeitbilde dem in seiner Art unübertroffenen Werke Quadal's: „Die Parade Kaiser Josef's II.“ Auch die österreichische Geschichte ist wenig vertreten, das grosse Gemälde von K. Wurzinger hat keinen Nachfolger gefunden und hatte auch keine Vorgänger. Von allgemeinen Geschichtsbildern sind nur wenige, wie Ch. Ruben's „Columbus“ (gem. im Jahre 1856) und ein Bild Karl Swoboda's zu bemerken, welches jedoch mehr auf die Verherrlichung der Widerstandskraft der Lombarden als auf die Friedrich Barbarossa's hinzielt und mit der österreichischen Geschichte ebenso-

wenig in Verbindung steht, wie seinerzeit das berühmte Werk von Karl Rahl: „Der Einzug Manfred's“, das gegenwärtig sich in dem Depot der Galerie des Belvedere befindet. Verschiedene österreichische Maler haben es gleichwohl versucht, dem Zuge der Zeit nach historischen Bildern zu folgen, wie es Peter Johann Geiger gethan hat, von dem ein ganzer Cyklus von Aquarellen und von Lithographien herstammt, ferner Russ sen. und sein Sohn Leander, welcher Letzterer gewiss wie P. J. N. Geiger berufen gewesen wäre, seinerzeit derartige Aufgaben zu lösen; doch mussten diese Künstler sich auf das Illustrationsfach zurückziehen. Das historische Bild in seiner socialen und künstlerischen Bedeutung erscheint also auf der Ausstellung in sehr geringer Anzahl. Das historische Schlachtengemälde wurde in tüchtiger Weise von Fritz L'Allemand und seinem Sohne Sigm. L'Allemand gepflegt und in grossem Massstabe von Professor Karl Blaas in der Ruhmeshalle des k. k. Arsenal's in Anwendung gebracht. Im Ganzen und Grossen erscheint aber das historische Bild in höchst bescheidener Weise auf der akademischen Ausstellung. Man gibt sich der Hoffnung hin, dass bei der inneren Ausschmückung der neuen Universität, des Parlamentshauses und des Rathhauses dem Bedürfnisse nach grossen historischen Bildern Rechnung getragen werde. Es ist dies um so wünschenswerther, als die magyarischen, die polnischen, die tschecho-slavischen Maler ihre nationale Geschichte eifrig cultiviren, und insbesondere die beiden ersteren Nationen keine Gelegenheit versäumen, das nationale Bewusstsein der Völker durch Geschichtsbilder zu stärken, während man in Wien mit aller Gemüthsruhe der künstlerisch-politischen Bewegung dieser Volksstämme zusieht, ohne die Gelegenheiten wahrzunehmen, welche sich durch die Natur der Verhältnisse in Wien darbieten. So bezeichnend der Mangel an grossen Historienbildern ist, ebenso bezeichnend ist der Mangel an Entwürfen für Fresken und an Altarbildern. Nur in der Barockzeit wurden diese Zweige der Malerei in Wien gepflegt. Dasjenige, was sich aus der Zeit des Barockstils an Skizzen von Fresken und an Altarbildern auf der Ausstellung befindet, gibt kein genügendes Bild der Gesamthätigkeit auf diesem Gebiete. Die meisten dieser Bilder befinden

sich in Kirchen und in den Festräumen der Abteien oder sonst in Localitäten, welche sich der akademischen Ausstellung gänzlich entziehen, wie es zum Beispiel bei den Fresken von Gran in der Hofbibliothek oder jenen von Maulpertsch im Ständehause in Brünn und bei den Fresken in der Karlskirche und der Universitätskirche der Fall ist. Auch das, was J. Ender, Kupelwieser, Führich, Danhauser, K. Rahl, Leopold Schulz, K. Blaas und andere Künstler auf dem Gebiete des Altarbildes producirt haben, ist auf der akademischen Ausstellung nicht ersichtlich. Die Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche mit Fresken ist in späterer Zeit ohne Nachfolge geblieben. Man macht zwar gegenwärtig schüchterne Versuche auf dem Gebiete der Frescomalerei in Kirchen mit unzureichenden Mitteln und zu einer Zeit, welche derlei Unternehmungen nichts weniger als günstig ist; so versucht man das Frescobild in der Brigittenauer Kirche und in der Fünfhauser Kirche zur Geltung zu bringen, und es haben zu diesem Zwecke die Herren Ludwig Mayer und Karl Schönbrunner Aufträge der Art erhalten. Auch bei Ausschmückung der Votivkirche kommen Frescobilder, freilich nur in sehr bescheidener Weise, zur Anwendung. Dass auf der einen Seite das historische Bild ganz fehlt, auf kirchlicher Seite weder das Altarbild noch das Frescobild gepflegt wird, bezeichnet die socialen und geistigen Zustände, denen gegenüber sich die Wiener Maler heutzutage befinden. Dass die geringe Pflege dieser Zweige der historischen Malerei der Entwicklung der grossen Kunst nicht förderlich ist, liegt auf der Hand.

Das Gebiet der Glasmalerei ist auf der akademischen Ausstellung nur bruchstückweise zur Geltung gekommen; aber diese Bruchstücke zeigen deutlich genug, welche Thätigkeit auf diesem Gebiete in Oesterreich entfaltet wurde. Der Historienmaler Klein, ein Schüler Führich's, cultivirt den Carton für Glasmalerei als eine Specialität, und auch andere Künstler, wie Führich, Trenkwald, Laufberger, Rieser u. A. haben vielfach Gelegenheit gehabt, stilvolle Entwürfe für Glasmalereien zu machen, die dann in den beiden grossen Etablissements von Neuhauser und Jele in Innsbruck und Geyling in Wien ausgeführt wurden. In der Votivkirche speciell wird dieser Zweig der Malerei eine würdige Vertretung finden.

Dass die Kunst Wiens ein Glied der grossen deutschen Kunst ist, steht ausser Frage, und doch würde man sehr Unrecht thun, wenn man Wien in dieser Beziehung mit München, Düsseldorf, Dresden oder Berlin und den anderen Kunststädten des deutschen Reiches gleichstellen würde. Man kann nicht sagen, dass die Kunst Wiens specifisch deutsch sei, man kann aber ebensowenig behaupten, dass sie nicht deutsch wäre. Das österreichisch-deutsche Kunstleben hat eben ein particularistisches Gepräge, und wenn man schon die Nationalitätenfrage formuliren sollte, so müsste man sagen, dass das Kunstleben Wiens ein specifisch österreichisches mit vorwiegend deutschem Charakter sei, allerdings beeinflusst von manchen fremdartigen Elementen, welche sich aus der ganzen historischen Entwicklung Wiens leicht erklären lassen.

Je mehr das Reichs-Interesse hervortritt, und je mächtiger das österreichische Bewusstsein in Wien pulsirt, desto besser gedeihen Staat und Kunst. Die Wiener Kunst hat den österreichischen Grundton weit besser zu wahren verstanden, als dies in anderen Städten Oesterreichs der Fall war. Insbesondere muss man es der Wiener Akademie nachrühmen, dass sie seit ihrer Gründung bis auf die gegenwärtige Zeit den österreichischen Staatsgedanken festgehalten und kein wie immer geartetes nationales Interesse verfolgt hat. Auch die Zukunft der Wiener Akademie hängt davon ab, dass sie das bleibt, was sie ist und was sie war, eine Reichsanstalt und eine Pflegestätte der grossen Kunst, gleich zugänglich allen Nationalitäten, gleich wohlwollend den Zöglingen der verschiedenen Zungen des Reiches. Und das ist es auch, was die akademische Ausstellung in allen Theilen ausspricht, was jede Seite des Kataloges vor Augen führt, dass nämlich die Wiener Akademie nicht auf irgend einem nationalen Isolirschemel steht, wie dies leider bei den Akademien in Prag, Krakau und Pest der Fall ist. Alle Volksstämme der österreichischen Monarchie sind auf dieser Ausstellung vertreten. Dieses Völkergemisch, welches sich immer in Wien und naturgemäss auch in der Akademie zusammengefunden hat, gibt der akademischen Ausstellung trotz ihres deutschen Grundtons einen eigenthümlichen Charakter und der österreichischen Kunst überhaupt ihr particulares Gepräge.

Die Verhältnisse, welche eben dargelegt wurden, sind so unanfechtbar, dass sie nur erwähnt zu werden brauchen, um die Consequenzen klar zu stellen, welche aus denselben hervorgehen. Wien ist aus einer Grenzstadt des deutschen Reiches das Centrum einer grossen Monarchie geworden, aus einer befestigten Stadt, welche stark genug war, die Türkenheere und die magyarischen Rebellen abzuhalten, eine grosse offene Weltstadt, welche Raum genug hat für die Entwicklung der mächtigen Interessen des Handels, des Verkehrs, der Wissenschaft und der Kunst. Die Bevölkerung Wiens hat stetig zugenommen. Nach den Zeiten Leopold's I. und des Prinzen Eugen zu Anfang des 18. Jahrhunderts bezifferte sich die Zahl der Bewohner Wiens auf 130.000 Seelen, zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia stieg dieselbe auf 192.000, am Ausgange der Zeiten Kaiser Franz' auf 317.000 und zwischen den Jahren 1848 bis 1877 ist die Bevölkerung bereits auf 1,000.000 angewachsen. Eine Kunststadt im eigentlichen Sinne des Wortes, wie Rom, Florenz oder Paris, ist und war Wien nie. München und Düsseldorf haben sich zum Range einer Kunststadt erhoben unter dem Einfluss von eigenthümlichen Verhältnissen. Erst seit der Regierung des jetzt herrschenden Monarchen tritt Wien als Kunststadt vor Europa auf, und die Eröffnung der neuen Akademie mit der historischen Ausstellung ist als ein Symptom bewussten Kunstgefühls zu betrachten. Mit der letzteren will sich Wien über sich selbst orientiren, und durch den Bau des neuen Akademiegebäudes und der dazu gehörigen Bildhauer-Ateliers ist die Anstalt aus den dunklen Räumen des St. Anna-Gebäudes in den Kreis der Bauten eingetreten, welche durch die Stadterweiterung geschaffen wurden. Diese Umstände sind es, welche uns die Frage nahelegen: „Welche Zukunft hat Wien als Kunststadt?“

Im verflossenen Jahrhunderte war das Kunstleben Wiens durch die Verhältnisse bestimmt, beschränkt einerseits, aber gesund, den Bedürfnissen der Bevölkerung entsprechend und vornehm in seinem Charakter. Mit der Kunst wurde keine Tendenz verfolgt, sie stand nicht im Vordergrunde eines Partei-Programmes, aber sie entsprach den Bedürfnissen des Hofes, der reichen Adelsgeschlechter und aller Derjenigen, welche die

Neigung fühlten, mit Kunstwerken sich zu umgeben. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts hatte Wien eine Reihe vornehmer Paläste, eine Anzahl von Galerien und Kunstsammlungen, sowie eine nicht unbedeutende Zahl von Kunstkennern. Trotz der schweren politischen Verhältnisse haben in Wien immer tüchtige und bedeutende Menschen als Künstler gewirkt, haben hervorragende Kunstfreunde in Wien ihren Sitz aufgeschlagen. Als Mittelpunkt des deutschen Reiches war Wien im verflochtenen Jahrhundert in engster Verbindung mit dem grossen deutschen Geistesleben; was in Frankreich angestrebt wurde zu den Zeiten Colbert's ist nicht unbeachtet an Oesterreich vorübergegangen; allerdings nur bruchstückweise und in beschränktem Massstabe konnten die Erfahrungen benützt werden, soweit es nämlich die örtlichen Verhältnisse erlaubten. Man sprach von Wien nicht als von einer Kunststadt; aber es wurde daselbst sehr viel Kunst geübt, und dass es auch eine bedeutende Anzahl von Kennern und Amateurs in den hohen Kreisen der Gesellschaft gegeben hat, unterliegt keinem Zweifel, die akademische Ausstellung gibt hiefür einen deutlichen Fingerzeig. Prinz Eugen von Savoyen und der grosse Staatskanzler Fürst Kaunitz sind zugleich als Gründer von prachtvollen Kunstsammlungen zu betrachten, die, später zersplittert, den Grundstock zu der nachmaligen Galerie Eszterhazy gebildet haben. Graf Lamberg hat seine prachtvolle Gemäldegalerie der Akademie vererbt, eine Schenkung von einer Bedeutung und Grossartigkeit, die ihres Gleichen in den Annalen der Akademien Europas sucht. Solche Männer hat die neueste Zeit nicht aufzuweisen. Die Geschlechts-Aristokratie war auch zugleich eine Geistes-Aristokratie, was sie heute leider zum Nachtheile der Kunst nicht ist. Dieser grosse Zug, der durch die ganze Barockzeit und Zopfzeit ging, war frei von aller Engherzigkeit, und Niemanden hat es genirt, dass an der Spitze der damaligen Akademie ein Künstler wie van Schüppen stand, welcher der deutschen Sprache nicht mächtig war; Niemand hat daran Anstoss genommen, dass Italiener, Niederländer und Deutsche aus dem Reiche, wenn sie nur etwas Tüchtiges zu leisten vermochten, an die Akademie nach Wien berufen wurden. Die darauffolgende Zeit hat die Situation wesentlich verschlechtert. Der Höhepunkt der

sogenannten Aufklärungsperiode war auch zugleich der Schlusspunkt der grossen aristokratischen Kunstförderung. Die politischen und vorwiegend bureaukratischen Verhältnisse und die durch finanzielle Calamität nothwendig gewordene Sparsamkeit drückten auf das gesammte Kunstleben, nur Musik und Theater, insbesondere die erstere Kunst, kamen zur Geltung. Das war die Zeit, in der Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert gewirkt haben, in diese Zeit fällt die Jugend Grillparzer's und Raimund's und die Blüthezeit des Burgtheaters. Wien als Kunststadt konnte daher bis zum Jahre 1850 nur eine relativ bescheidene Rolle spielen, doch es spielte diese bescheidene Rolle auf dem Gebiete der Genremalerei, des Porträts und der Landschaftsmalerei, den damaligen bürgerlichen Zeiten entsprechend, in würdiger Weise. Erst um das Jahr 1850 herum wuchsen in Wien die Architektur, Sculptur und Malerei mächtig empor, während die Physiognomie des Kunstlebens im übrigen Europa die verschiedensten Wandlungen durchmachte. Das heutige Frankreich lehnt sich an die grossen Bestrebungen Colbert's und seiner Zeit an; immer mehr und mehr ist Paris ein Centrum nicht blos für Frankreich, sondern für das Kunstleben von ganz Europa geworden. Während Wien sich einem geistigen Quietismus hingab und hingeben musste, weil die geistige Bewegung in Oesterreich durch ein geistiges Schutz-zoll-System eingeengt war, hat König Ludwig von Baiern, der grösste Mäcen seines Jahrhunderts, München zu einer eigentlichen Kunststadt gemacht, zwar nicht gleichbedeutend mit dem Pariser Kunstleben, aber doch bedeutend genug, um ganz Deutschland zu beeinflussen. München erntet jetzt die Aussaat, die König Ludwig sein ganzes Leben hindurch ausgestreut hat. In ganz Europa hat man sich gewöhnt, München als Kunststadt anzusehen; Künstler, Kunstfreunde und Reisende aller Art freuen sich der Schöpfungen, welche durch König Ludwig in das Leben gerufen wurden. Dazu kommen noch andere äussere Verhältnisse, welche München wesentlich begünstigen. Wohlfeilheit und Gemüthlichkeit des Lebens, die glückliche Lage an der Pforte von Italien, Tirol und der Schweiz, alles das macht München zum Durchgangspunkt der Touristen, die eben nach den genannten Ländern zu ziehen gedenken. Der Fremdenverkehr war deshalb dort

immer grösser als in Wien, trotzdem die Bevölkerung bloss ein Fünftel von der Wiens beträgt. Der Unterschied zwischen Wien und München ist aber, dass letzteres heutigen Tages kein eigenes Kunstbedürfniss mehr zu befriedigen hat; Sammler und Liebhaber existiren dort kaum, Staat und Kirche bekümmern sich nur sehr wenig um die grosse Erbschaft König Ludwig's und thun nur das Nothwendigste, um das Kunstleben zu fördern; dagegen blühen der Kunsthandel und die Künstler-Ateliers, da der Fremdenverkehr eine Menge von Kunstfreunden dorthin bringt, welche die zahlreichen Ateliers an der Isar besuchen, denn München beherbergt beinahe tausend Künstler. In Wien liegen jetzt die Verhältnisse anders; es wird hier Kunst im grossen Stile geübt, und wenn in dem nächsten Jahrzehnt die Hofmuseen, das Parlamentshaus, das Rathhaus, das Burgtheater und die Universität gebaut sein werden, wird Wien ohne alle Frage die glänzendste Stadt Mitteleuropas sein. In dieser Beziehung braucht es nicht um die Zukunft besorgt zu sein und wird weder von Berlin und München noch von einer anderen Stadt Mitteleuropas überflügelt werden. Die Stellung der Akademie im Wiener Kunstleben wird sich im neuen Hause von selbst bessern, umsomehr als jüngere hervorragende Kräfte an ihr wirken werden; aber das Wiener Kunstleben birgt grosse Gefahren in sich, es begegnet Hemmnissen, die nicht so leicht zu beseitigen sind. Ist schon der eine Factor, nämlich die Theuerung aller Lebensbedürfnisse in Wien, ein grosses Hinderniss für das Kunstleben, so ist es andererseits ein grosser Mangel, dass kein eigentlicher Kunsthandel existirt und auch ein solcher gar nicht oder wenigstens nur sehr schwer aufkommen kann, weil in den bürgerlichen Kreisen und in den Kreisen der Geburts- und Geld-Aristokratie die Kunstliebe geringer geworden ist, als im verflossenen Jahrhundert. Es sind in den letzten Jahrzehnten sehr viele Gemädegalerien und Kunstsammlungen veräussert worden, sehr wenige aber neu erstanden. Unter den Kirchenfürsten der ganzen Monarchie dürfte nicht Einer zu nennen sein, der sich mit dem geistvollen Bischof von Diakovar, Dr. Strossmayer, in dieselbe Reihe stellen könnte. Diese Verhältnisse machen es auch erklärlich, dass mehr als je österreichische Künstler im Auslande leben, vor Allem in München und Paris. Das Kunstausstellungs-

wesen ist zwar sehr rege; aber es fehlt der grosse Mittelpunkt, den Paris an seinem „Salon“ gefunden hat und den Berlin durch die nunmehr jährlich wiederkehrende akademische Ausstellung anstrebt. Dazu kommt noch, dass es eine nicht geringe Anzahl von Künstlern gibt, die an das fleissige und hingebende Arbeiten nicht gewöhnt sind, welches insbesondere die französischen Künstler auszeichnet. Man hat sich eine Zeit lang der Täuschung hingegeben, dass die Börsen-Aristokratie auch im Stande sein würde, eine Kunst-Aristokratie zu schaffen und Ersatz zu bieten für den alten Adel. Heutigen Tages, nach den Verheerungen, welche die Geldcalamität mit sich gebracht hat, gibt sich dieser Täuschung Niemand mehr hin. Dazu kommt noch, dass der Kunstmarkt Oesterreichs selbst durch die hypernationalen Strömungen, welche in der österreichischen Monarchie vorhanden sind, ausserordentlich beschränkt wird. Ist es nicht bezeichnend, dass Galizien sich fast gänzlich abgeschlossen hat und auf dem Gebiete der Kunst rein polnische Wege betritt? Ist es nicht bezeichnend, dass die Einladungen zur Beschickung der historischen Ausstellung durch ungarische Künstler, welche an der Wiener Akademie gebildet wurden, unbeantwortet geblieben sind? Der Kunstmarkt Wiens und Oesterreichs selbst ist viel beschränkter geworden, als dies zu den Zeiten der Kaiserin Maria Theresia der Fall war, in welchen man von diesen nationalen und politischen Gegensätzen glücklicherweise nichts wusste.

Trotz aller dieser Verhältnisse ist aber die Zukunft der Wiener Kunst keine traurige; im Gegentheil, das gewaltige Bauleben, welches sich in Wien seit dem Jahre 1850 entwickelt hat, in gleichem Masse sich entwickelt hat, wie München in den Hintergrund getreten ist, eröffnet der Kunst ein grosses Feld für ihre Entfaltung, was speciell der Sculptur und Malerei zu Gute kommen muss. Die finanzielle Calamität nöthigte zu gesteigerter Arbeit und zu erhöhtem Bildungsstreben, und je stärker inmitten des Völkergewoges der österreichischen Monarchie die Nothwendigkeit hervortritt, den österreichischen Staatsgedanken zu kräftigen, in desto reicherer Weise mehren sich die Factoren, welche die Kunst zu fördern berufen sind. Wie Wien einzig und allein durch die Pflege des Reichsgedankens zum Centrum des Monarchie geworden ist und als der mächtigste

Träger jenes Gedankens erscheint, so lehnt sich an diesen in erster Linie auch die Zukunft des Wiener Kunstlebens und mit ihm die Zukunft der Wiener Akademie der bildenden Künste.¹⁾ (Aus Lützow's „Zeitschrift f. bild. Kunst“, XII.)

¹⁾ Ueber die Ausstellung orientiren der „Katalog der historischen Kunstaussstellung 1877“ (Wien 1877, Verlag der Akademie); er enthält verlässliche chronologische Daten, wie nicht minder die Sammelchrift: „Die historische Ausstellung der Akademie im Jahre 1877“ (Wien, bei Hölder), mit Aufsätzen von Dr. Hartmann-Franzenshuld, Dr. A. Ilg, H. Kàbdebo, Dr. Kenner, A. Schäffer, Dr. R. Vischer.

II.

DAS WIENER GENREBILD VOR DEM JAHRE 1848.

Eine Vorlesung, gehalten im Oesterreichischen Museum.

Das Wiener Genrebild ist eine historisch und local begrenzte Erscheinung im österreichischen Kunstleben, die, auch vom ästhetischen Gesichtspunkte aus betrachtet, nur eine relative Bedeutung hat. Aber trotzdem bietet dasselbe ein eigenthümliches Interesse und verdient, da die Geschichte der österreichischen Kunst unseres Jahrhunderts noch nicht geschrieben ist, eine eingehendere Würdigung.

Das Wiener Genrebild ist eine Frucht des geistigen Lebens jenes alten Oesterreich, welches die Bewegung des Jahres 1848 vollständig zerstört hat. Wer dasselbe beurtheilen will, muss diese Zeit miterlebt haben, wer dieselbe bloß aus Büchern und Journalen studirt, bekommt nur ein unvollständiges Bild der Bewegung, die sich auch auf das Gebiet der bildenden Kunst erstreckte. Denn gerade das, was zur Erklärung und Erläuterung der Culturströmungen dienen könnte, war grossentheils eine verbotene Frucht; eine literarische oder ästhetische Kritik war ja nur in sehr bescheidenem Masse gestattet. Aber eben deswegen hat der Ueberlebende sozusagen die Pflicht, diese Lücken der literarischen Erscheinungen auszufüllen und auf die tiefer liegenden Gründe hinzuweisen, welche das Wiener Genrebild geschaffen und zu Grabe getragen haben.

Die Kunst in Oesterreich, speciell die Wiener Kunst, war fast vollständig von der grossen europäischen Kunst abgetrennt und isolirt, in einer Zeit, in welcher Cornelius und Overbeck, Ingres und Wilkie lebten; sie hatte nur Berührungspunkte

im Auslande, mit Deutschland und Rom. Mit Deutschland hatte jener Kreis von Künstlern Verbindung, welche man die neudeutschen Romantiker nennt, vorzüglich jene mit christlicher Färbung; dieser hatte lebhaftere Wechselbeziehungen mit der ganzen christlich-romantischen Schule, besonders mit der deutschen. Derselbe war auch mit den hervorragendsten Vertretern dieser Schule in Verbindung, mit Schlegel, Müller, Gentz, Hurter u. s. f. Er participirte an all' jenen Vortheilen, welche durch einen erweiterten politischen und geistigen Horizont, sowie durch höhere allgemeine Bildung, der Kunst zugeführt werden. Für ihn existirte die chinesische Mauer nicht, welche das literarische und artistische Oesterreich der Metternich-Sedlnitzki'schen Periode von Deutschland absonderte. Aber der Kreis dieser Künstler war ein kleiner, und das politische System, welches gerade diese Künstler ihrer Richtung wegen begünstigte, schädigte dieselben durch die Kleinlichkeit des Polizeistaates der damaligen Zeit. Günther lebte fern vom Lehr- amte — der einzige Philosoph von Bedeutung, den das vormärzliche Oesterreich hervorgebracht hat. Es fehlte auch diesen streng conservativen Kreisen die geistige Freiheit, und zwei ganz hervorragende Künstler dieser Richtung, Steinle und Schaller fanden es gerathen, Oesterreich zu verlassen. Aber es gab doch wenigstens einen Kreis von Künstlern in Wien, der Fühlung mit dem geistigen Leben in Deutschland hatte.

Ausserdem haben diejenigen Künstler, die meist als Staats-Pensionäre nach Rom gingen, mit der Kunst der übrigen Welt, wenigstens zeitweise, sich in Fühlung erhalten. Aber leider war auch die Zahl dieser Künstler nur eine sehr geringe; sie hatten während ihres Aufenthaltes in Rom wenig Aufträge; nach der Rückkehr in ihre Heimat fühlten sie sich bald enttäuscht und vermehrten dadurch die Zahl der Unzufriedenen im Lande. Das Reisen nach dem Auslande war sehr selten geworden; den Gelehrten und Schriftstellern wurde so gut, als es ging, die Verbindung mit der deutschen Literatur erschwert. So wie es heute Mode geworden ist, Jeden, der in Berlin ein Buch verlegt, als Preussenfreund und Feind Oesterreichs anzusehen — dieser Tendenz verdankt man es, dass Grillparzer in Deutschland fast unbekannt war — so erschwerte

man auch den Künstlern das Reisen in das Ausland, über die Grenzen Oesterreichs hinauszugehen. Bilder von Amerling, Gauermann, Scheffer v. Leonardshof, Danhauser wurden selten für die Galerien und von den Amateurs Deutschlands erworben.

Die Wiener Maler blühten daher, Dank der polizeilichen Vorsicht, bescheiden wie die Veilchen im Walde, wenig beachtet von der deutschen Literatur bis auf den heutigen Tag, und blieben in ihrer Heimat; je mehr sie sich vom Auslande abschlossen, desto tiefer wurzelten sie sich in den heimatlichen Boden, in die Anschauungs- und Empfindungsweise ihrer Mitbürger ein. Unbekannt mit dem, was im Auslande vorging, ungetrübt von fremdartigen Einflüssen, gaben sie sich mit voller Seele den Strömungen der damaligen Wiener Atmosphäre hin. Sie sind aber eben auch deswegen treue Interpreten ihrer Zeit. So beschränkt ihr Horizont war, so war er voller Eigenthümlichkeiten. Sie wussten sich mit den beengenden Verhältnissen abzufinden und schufen Bilder, die uns interessiren, und die einen bleibenden Werth behalten werden. In der Beschränkung ihrer Zielpunkte liegt ihre Kraft, in der geistigen Localfarbe ihr eigenthümlicher Reiz.

Die Genremaler Wiens schlossen sich an das Leben des Wiener Bürgerstandes an. Meist Wiener von Geburt, waren sie auch Kinder bürgerlicher Familien. Danhauser's Vater war Tischler, Ranftl's Vater Wirth, Raffalt's desgleichen, u. s. f. Nur ausnahmsweise verkehrten diese Maler mit dem Adel, noch seltener mit den Mitgliedern des Hofes.

Von den Adeligen gab es Einige, die mit dem Wohlwollen von Grands Seigneurs sich dieser Maler annahmen, wie der damalige Oberstkämmerer Graf Czernin, Graf Beroldingen, Lad. Pyrker, Fürstbischof Salm von Gurk u. A. Einige Wenige von den Genremalern, wie Ranftl, liebten es, mit der vornehmen Welt zu verkehren; im Grossen und Ganzen aber lebten sie unter sich und mit befreundeten Familien des Bürgerstandes, in den gebildeten Kreisen Wiens und im Verkehr mit den Dichtern, Schriftstellern, seltener mit den Gelehrten des alten Wien. Dass die Genremaler aus demselben Fleisch und Blut wie das Wiener Volk waren, mit demselben geistig und gesellschaftlich vollständig harmonirten, das gibt ihrer Kunst

die feste Basis, den sicheren Hintergrund. Sie war keine Treibhauspflanze, kein Gewächs, präparirt für den Kunsthandel und Bilderschwindel, sie war aber auch kein kostbares Gewächs, das einer besonders künstlichen Pflege bedurft hätte. Wie sie aus dem Volke selbst herausgewachsen war, so wurde sie auch gewissermassen die Kunst des Volkes, wie Schubert, Lanner und Strauss Wiener Musiker, wie Bauernfeld, Raimund, G. Seidl und Grillparzer Wiener Dichter par excellence gewesen sind. Sie hatte nichts Krankhaftes und war eine auf gediegener Grundlage ruhende Kunst. Die drei Hauptrepräsentanten des Wiener Genrebildes vertraten auch die drei Territorien des Wiener Gebietes und Niederösterreichs. J. Danhauser dürfte als der richtige Repräsentant des bürgerlichen Wiener Stadtkindes betrachtet werden, F. Waldmüller als Schilderer des Bauernlebens im Wiener Walde und seiner Umgebung, und Friedrich Gauermann des Alpengebietes um den Schneeberg herum und des Salzkammergutes. Gauermann gehörte streng genommen nicht zu den Genremalern, seine Hauptstärke liegt im Thierbilde; da er aber auch den Menschen mit in seine Bilder hineinzog, so darf er bei einer Schilderung dieser Kunstverhältnisse nicht übergangen werden. Noch möchten wir einen Vierten hinzufügen, den Vertreter des Soldatenstandes, der damals eine sehr bürgerliche Rolle spielte, in der langen Friedenszeit dem Kriegshandwerk entfremdet war, und dem die Wiener besondere Sympathien zuwendeten. Der hauptsächlichste Vertreter dieser Richtung war, neben Schindler und Treml, Fritz L'Allemand, ein Protestant, zudem noch ein Ausländer aus dem Reiche, wie Peter Krafft auch ein Hanauer von Geburt, der sich aber in Wien vollständig, auch geistig, acclimatisirt hatte.

Mit den Malern des benachbarten München lebten die Wiener Maler in freundlichem, aber etwas gespanntem Verhältnisse; diese waren ihre natürlichen Concurrenten. Zudem waren die hochgehenden Pläne und Kunstbestrebungen König Ludwig's von Baiern den Wiener Genremalern nichts weniger als sympathisch. Im Gegentheil, das echt bürgerliche Genrebild Wiens war das gerade Widerspiel dessen, was König Ludwig von Baiern anstrebte. Der Hof und die Regierung in Wien

suchten auch so wenig als möglich Berührungspunkte mit der Kunst in Isar-Athen. Dem Kaiser Franz, der ganz bürgerlich dachte, war das Kunststreben in München wohl ebenfalls nichts weniger als sympathisch, und die massgebenden Kreise der Staatsregierung suchten das Volk bis zum Jahre 1848 über die tiefer gehenden Gründe des geistigen Lebens in München ziemlich im Dunkel zu halten, und zwar nicht bloß über die Leistungen selbst, sondern auch über die nationalen Zielpunkte der deutschen Kunst in Baiern. Was jenseits der baierischen Grenze noch auf dem Felde der Kunst geschah, das gelangte nur bruchstückweise zur Kenntniss der Maler — das Erscheinen der Bilder Gisbert Flüggen's war für die Wiener Kreise ein Ereigniss — und des Publicums, und kam in homöopathischen Verdünnungen zu geistiger Consumption, so dass das wahre Oesterreicherthum der damaligen Zeit keine Schädigung der geistigen Gesundheit von dorthier zu befürchten hatte. Es wurde sorgfältig behütet, das geistige Gift vom Auslande, damit es auch auf künstlerischem Gebiete nicht eingeschmuggelt werde.

So waren auch die geistigen Kämpfe im Wiener Malerleben der damaligen Zeit nur ein häuslicher Zwist; ein kleiner localer Kampf, der die allgemeine Harmonie nicht störte, der immer friedlich verlief, und der fast nie die Intervention der hohen Obrigkeit herausforderte. Selbstverständlich waren es die religiös gesinnten Romantiker, vulgo die Nazarener genannt, deren Hauptführer Kuppelwieser und Führich waren, und die Akademiker, welche natürliche Gegner der Genremalerei wie der deutsch-romantischen Maler waren. Waldmüller führte fortwährend Krieg mit den Akademikern, und mit vereinten Kräften haben die Nazarener und Akademiker Danhauser zum Austritte aus der Akademie gedrängt. Aber trotzdem sind die Genremaler Wiens, mit seltenen Ausnahmen, aus der Akademie selbst hervorgegangen. Speciell war es Peter Krafft, ein eminenter Lehrer, der bei seinem nüchternen und klaren Verstande die jüngeren Künstler auf die Natur und das unmittelbare Leben hinwies, und dem die neudeutsche Romantik und die wiederauflebende Gothik ein Greuel war. Die Akademie der bildenden Künste wie die Wiener Universität blieben in ihrer geistigen Isolirung und pflegten das Wahre und das Schöne,

soweit es nützlich war, mit Eifer, verhüteten alle Auswüchse, insbesondere das, was die Regierung als Auswuchs beargwohnte, und hüteten sich vor Allem vor der Pflege des Genies. So stimmten die grossen, von Directoren im bureaukratischen Geiste geleiteten Institute, die Universität und die Akademie, vollständig zu dem Bevormundungs-Systeme der damaligen Zeit und liessen nur einen kleinen Spielraum zu selbstständiger geistiger Thätigkeit. Dieses eng begrenzte Gebiet zu freier Thätigkeit benutzten die Genremaler, fussend auf den gesunden Elementen des Bürgerstandes und den geistigen Bedürfnissen desselben, die sich in den langen Friedensjahren, unmittelbar nach den schweren Napoleonischen Kriegen herausgebildet hatten. Sie arbeiteten nach dem Absterben der alten Malerschulen ohne künstlerische Traditionen und mit geringen gesellschaftlichen Vortheilen. Die Aristokratie, die im vorigen Jahrhundert ein Mäcenatenthum geschaffen hatte, schloss sich dem bürgerlichen Zuschnitt der Gesellschaft an. Es bildeten sich überall um die Zwanziger-Jahre herum erst neu consolidirte, für Kunstbestrebungen geeignete Verhältnisse, zumeist im Bürgerstande. Mit diesen socialen Factoren muss man rechnen, wenn man die Wiener Genremaler nicht ungerecht beurtheilen will.

In der ganzen modernen, neueren Kunst tritt der Mangel an künstlerisch-technischen Traditionen hervor. Die grossen Meister wurden wenig studirt. Die Barockmaler des vorigen Jahrhunderts lebten noch von den künstlerischen Resten der Traditionen der alten Schulen, welche theils auf die niederländisch-holländische Malerei zurückgingen, theils auf die italienische. Die modernen Akademien der bildenden Künste im gesammten deutschen Reiche waren nicht im Stande, grosse Traditionen aufrechtzuhalten oder fortzupflanzen, wie es in der That bei der französischen Akademie, welche das Ideal und die *grands maîtres* immer hochhielt, der Fall gewesen ist. Die neuere deutsche Kunst hatte mit den Traditionen der barocken Maler vollständig gebrochen und eine völlig neue Kunst geschaffen, die classische Schule sowohl als die romantische. Zwischen den barocken Schulen und den Barockmalern des vorigen Jahrhunderts und den Malern von 1780—1810 gab es keine Brücke, keinen Uebergang, kein Verständniss. Die neue Zeit hatte eben voll-

ständig *tabula rasa* gemacht. Auch die Wiener Genremaler fanden diese *tabula rasa* vor. Die Brandt und Molitor schlossen die ältere Zeit ab; die langen Kriegsjahre liessen eine selbstständige Kunst kaum aufkommen; die jüngeren der Genremalerei sich zuwendenden Künstler fanden ein neues Geschlecht, neue Bedürfnisse, neue Anschauungen. Sie mussten die Technik, so zu sagen, von Neuem erfinden. Die Malerei hatte daher auch nach ihrer technischen Seite etwas Unfertiges, um nicht zu sagen Dilettantisches.

Die Geschichtschreiber der neueren deutschen Kunst haben grosses Gewicht auf diesen Bruch mit den Traditionen der barocken Kunst gelegt und haben nicht versäumt, jene Maler zu rühmen, welche es verstanden haben, die Bahnen der neuen Kunst zu ebnen. Und wir möchten das Verdienst dieser Künstler, von A. Carstens angefangen, nicht im Geringsten schmälern; aber trotzdem können wir eine Bemerkung hier nicht unterdrücken, welche gerade zum Verständniss des Wiener Genrebildes nöthig ist. Die neue Zeit, die auf den Gedanken und den classisch-reinen Stil zurückging, schuf nur langsam eine neue moderne Technik; und dieser Process, eine neue Kunsttechnik zu schaffen, war um so schwieriger durchzumachen, als man mit Absicht vollständig mit der Barockmalerei brach und die Malweise derselben auch vom technischen Standpunkt perhorrescirte. Die ganze neuere Malerei hat daher, von dieser Seite beurtheilt, einen autodidaktischen Charakter, wie es bei einer ohne Traditionen, ohne Atelier- und Schultechnik arbeitenden Malerschule begreiflich ist. So oft ich in München die neue Pinakothek besuchte, trat mir diese Erscheinung lebhaft entgegen. Das Schwächliche in der Farbe, die Härte in der Zeichnung, der Mangel an Verständniss die Körperformen in Zeichnung und Farbe wiederzugeben, treten in der neudeutschen Kunst um so deutlicher hervor, als die Nähe der alten Pinakothek die Vorzüge der alten Kunst, die eben auf ungebrochener Tradition beruht, Denjenigen leichter zum Bewusstsein bringt, welche Zustände und Erscheinungen unbefangen beurtheilen wollen. Alle Maler, insbesondere die Genremaler, die in diese Periode fallen, hatten daher auch grosse Noth, sich mit der Technik zurecht zu finden, quälten sich mit vielerlei Versuchen, ohne etwas voll-

ständig Genügendes zu schaffen, und brachten einen grossen Theil ihrer Jugendjahre mit diesen Versuchen zu. Von der Schule her brachten die meisten modernen Maler wenig Respect und wenig Verständniss für die alte Kunst mit — das Studium der alten Malerschulen ist von jeher eine schwache Seite der deutschen Akademien gewesen — und zudem war der Drang, positiv Neues zu schaffen, in der ganzen Generation so mächtig, dass in erster Linie das Streben wachgerufen wurde, etwas Neues hervorzubringen und die Vergangenheit geringschätzig zu behandeln. Wohl dämmerte bei manchen Künstlern die Ahnung auf, dass hinter den älteren Künstlern, die sich Jahrhunderte hindurch rühmlich behauptet hatten, doch etwas Beachtenswerthes stecken müsse. Manche kamen, wenn auch etwas spät, deutlich zur Erkenntniss des Verhältnisses der neuen Kunst zu der alten — in seinen letzten Lebensjahren versuchte sich Daffinger mit Radirungen in der Art Rembrandt's, um nur ein Beispiel zu nennen — für Viele war das Bewusstsein etwas drückend, sich selber der alten Kunst gegenüber nicht ebenbürtig behaupten zu können, und so kamen einige geflügelte Worte aus Künstlermund in Umlauf, die das Verhältniss in harmloser, aber nicht misszuverstehender Form deutlich macht. „Das Belvedere drückt uns,“ hiess es auf der einen Seite, und von anderer Seite wurde naiv ausgesprochen, „dass es für uns Maler gut wäre, wenn ein gelindes Feuer über die Galerie käme“.

Ueber diesen Punkt dachte Friedrich Gauermann am klarsten. Er war nie an einer Akademie gewesen; was er gelernt hatte, dankte er seinem Vater, der scharfen Beobachtungsgabe, die er besass, und dem eingehenden Studium der alten Meister. Von seiner Hand existiren noch eminente Copien von Berghem, Wouverman, Roos u. s. f. Er war der wenigst akademische Künstler, nach seiner Art zu denken und zu empfinden.

Bei Ferdinand Waldmüller lag die Sache anders. Seinem Berufe nach war er Maler, seiner Stellung nach aber Custos der Lamberg'schen Galerie an der Akademie. In seinen jüngeren Jahren hatte er vielfach alte Bilder copirt, des Erwerbes und des Studiums halber; aber er hatte weder besonderes Verständniss noch Vorliebe für alte Bilder. Dass sich Waldmüller manchmal auch auf akademische Themata warf und Altarbilder malte,

würde heutigen Tages, wo seine Genrebilder alle Kunstfreunde entzücken, Wenigen glaublich erscheinen. Der modern fühlende Künstler überwog bei ihm alle anderen Interessen, und wer es im Jahre 1848 mit erlebt hat, wie er junge Maler durch das Loos zum Restauriren der alten Venetianer der ihm untergestellten Galerie berief, der wird sich eine Vorstellung davon machen, wie gering er den Werth der alten Kunst anschlug.

Friedrich Amerling und Johann Danhauser gingen allerdings durch die Schulen der Akademie hindurch. Ersterer läuterte seine in der Akademie erworbene Technik später durch das Studium des Reynolds und Lawrence während eines längeren Aufenthaltes in London; Danhauser blieb lange Zeit hindurch ein nach akademischen Regeln arbeitender Künstler, und erst später vollzog sich in seiner Künstlerbildung der Bruch mit den akademischen Theorien und seine Neigung für das Genrefach. Eine Reise nach Belgien klärte vollends seine Anschauungen.

Es dürfte sich eine passende Gelegenheit finden, um auf alle diese Künstler noch ausführlicher zurückzukommen; hier werden diese Beispiele genügen, um den Gegensatz zwischen dem Alten und Neuen in der Technik der Wiener Schule und die Licht- und Schattenseiten derselben einigermaßen klar zu machen. Ihre Schwächen sind die natürliche Folge ihres Bruches mit der Vergangenheit und des vollständigen Mangels einer traditionellen Maltechnik, deren sich, wenn auch mit den manierirtesten Ausartungen und ihren schwächlichsten Ausläufern, die Barockmalerei zwischen den Jahren 1750 und 1780 noch zu erfreuen hatte. Was die Wiener Genremaler Neues hinzubrachten in der Erfindung, in der Composition, das ist ihr eigenstes, ihr unbestreitbares Verdienst. Die geistige Localfarbe hingegen ist das Erbtheil des österreichisch-deutschen Volksstammes, speciell des Wiener. Wir glauben etwas Ehrendes auszusprechen, dem Volksstamme wie den Wiener Genremalern gegenüber, wenn wir dieses volksthümliche Erbstück hoch anschlagen. Das ungebrochene Volksleben Wiens hat so viele Eigenthümlichkeiten und so viele reizvolle Seiten, dass es die Genremalerei gewissermaßen aus sich selbst hervorbrachte.

Harmlosigkeit, Leichtlebigkeit, Humor und Freude am Lebensgenusse, verbunden mit einer gewissen Gutmüthigkeit

des Herzens, waren die Grundzüge des Wiener Lebens, die sich auch in der Genremalerei wiederfinden. Ohne freudigen Lebensgenuss kann die Kunst nicht gedeihen, das kritische Wesen, die Schärfe des Verstandes vertragen sich nicht recht mit der Malerei. Das Volk, welchem die Kunst ein Bedürfniss ist, muss Freude am Schauen haben, und das Schauen selbst muss ihm ein Vergnügen bereiten. Es ist wahr, auch das Denken und das scharfe Denken erweckt ein gewisses freudiges Gefühl und erzeugt auch eine gewisse Befriedigung, aber diese ist ganz anders geartet als jene, die auf dem Schauen beruht. Sie theilt sich weniger in Worten mit als in Empfindungen; sie berührt mehr das Herz als den Verstand. Daher kann auch in Wien jeder Maler auf Sympathien rechnen, welcher das Auge und das Mitgefühl des Menschen in Bewegung setzt, und sehr langsam bricht sich ein Maler Bahn, der einem Ideale folgt und die Kunst als eine Erzieherin des Menschengeschlechtes betrachtet. Dem Landschaftsmaler, dem Porträtmaler und dem Genremaler folgen sogleich die Sympathien des Publicums. Dieses freut sich über die Schönheit der Natur, auch wenn die Kunst der Darstellung keine besonders grosse ist. Bei den Porträten freut es sich, Familienglieder oder hervorragende Persönlichkeiten, die ihm sympathisch geworden sind, wiederzuerkennen. In dem Genrebilde sieht es das Volk in seiner Unmittelbarkeit, sich selbst verklärt wiedergegeben. Das Anschauen dieser Art von Bildern, die sich leicht aus sich selbst erklären und erläutern, ist ihm Freude und zugleich Lebensgenuss. Etwas von diesem freudigen Mitgeföhle geht auch in die Kunst des Genremalers über.

Wie der Wiener leicht zu freudigem Lebensgenusse, zum Mitgefühl und zur Theilnahme gestimmt ist und gern Wein, Weib und Gesang verherrlicht, so wenig ist ihm die ernste Gedankenarbeit sympathisch. Harmlosigkeit und Leichtlebigkeit, seinem Temperamente nach mehr zum Sanguinischen als zum Cholerischen geneigt, sind die Grundzüge des Wiener Charakters. In späteren Zeiten hat sich allerdings das Wiener Leben verändert, theilweise zum Besseren, theilweise zum Schlechteren gewendet; aber immer noch ist ein guter Fond von Harmlosigkeit und Leichtlebigkeit bis auf die Gegenwart geblieben, und glück-

licherweise sind die ernstesten Lebenserfahrungen und schwersten Enttäuschungen nicht im Stande gewesen, diesen Grundzug des Wiener Lebens zu brechen. Für theologische und metaphysische Fragen hat der Wiener, ungleich den stammverwandten Baiern, Franken und Sachsen, keinen Sinn, bis auf diese Stunde. Zu politischen und nationalen Harmlosigkeiten ist der Wiener systematisch herangezogen worden. Er kam in früherer Zeit nicht einmal zu dem deutlichen Bewusstsein davon, dass er ein Deutscher war, und dass der österreichische Volksstamm nur ein Bruchstück jener grossen Völkerfamilie ist, die sich südlich von der Donau, über Baiern und die Tiroler Alpen ausgebreitet hat. Heutigen Tages allerdings sieht es ganz anders aus; heute sind die österreichische Kaiserfamilie und die österreichisch-deutschen Volksstämme aus Deutschland gewaltsam herausgedrängt worden, heute sieht der Wiener in den östlichen Ländern der österreichischen Monarchie Vorgänge, die dahin zielen, dass die in Galizien lebenden Deutschen systematisch polonisirt werden; vor seinen Augen gehen die Magyarisirungs-Versuche der Deutschen an der unteren Donau und in Siebenbürgen, die Slavisirung und Italienisirung der Deutschen in Agram, Triest und Görz vor sich, und da fühlt sich der Deutsch-Oesterreicher in den deutsch-österreichischen Landen in seiner eigenen nationalen Existenz plötzlich bedroht. Denn das, was dem Deutschen in Lemberg und in Hermannstadt bevorsteht, das kann ihm auch gegenwärtig in jedem österreichischen Lande passiren. Die nationale Apathie ist daher vollständig überwunden, seitdem er sich in seinem Hause national nicht mehr sicher fühlt und der Clerus in Böhmen tschechisch-nationale Tendenzen befolgt. Aber zwischen den Jahren 1815 und 1840 war der Wiener politisch-national fast ganz harmlos, und die Frage, ob der Oesterreicher ein Deutscher sei, war ihm beinahe unverständlich. Die Deutschen draussen im Reich — das waren die Baiern, die Sachsen, die Preussen, und die in den österreichischen Ländern deutsch sprachen, das waren eben die Oesterreicher; etwas Anderes verstand er nicht. Das Schauspiel der gedrückten oder interessanten Nationalitäten war ihm gleichfalls unverständlich; höchstens in der Localposse kamen der Ungar und der Böhme als komische Figuren, aber jedenfalls in

ganz inoffensiver Form zur Erscheinung. Nach dieser Seite hin ist also auch das Wiener Genrebild vollkommen harmlos und gibt sich nirgendwo als nationales Tendenzstück kund. Diese Art Unbefangenheit, die vollständig naiv ist, ist eine Eigenthümlichkeit des alten Wiener Genrebildes, das durchwegs auf localem, volksthümlichem Boden steht und keinen politisch-nationalen Hintergedanken zulässt.

Fast ebenso ist es mit den religiösen und politischen Dingen; so wenig kirchlich-politische Fragen beim Genrebild in der Regel in Betracht kommen, so müssen sie doch wenigstens berührt werden, da es hier nicht nur darauf ankommt, was die Genremaler dargestellt haben, sondern auch die Gegenstände zu bezeichnen, welchen sie aus dem Wege gingen. Die Censur sorgte schon dafür, dass das politische und kirchliche Tendenzbild nicht aufkam. Es wurde schon im Keime unterdrückt, und im Grossen und Ganzen nicht zum Nachtheile der Kunst. Auch die socialen Fragen mussten von den Genremalern mit Glacéhandschuhen angefasst werden, und die liberalen Anschauungen der Wiener Genremaler, die Hand in Hand mit den Bestrebungen des Bürgerstandes gingen, riefen eine Correspondenz in der „Allgemeinen Zeitung“ hervor, welche dem Baron Zedlitz zugeschrieben wurde, dessen Feder abwechselnd der Staatskanzlei und der Kunstkritik zur Verfügung stand. Danhauser antwortete mit einer Carricatur in Form eines Hundebildes. Das Bild kam später in den Besitz eines Freundes des Malers, Ritter v. Steiger.

Wenn die Geistlichkeit in's Spiel kam, so wurde der sentimentale und gemüthliche Grundton angeschlagen. Bei Kindtaufen, Kirchweihfesten und ähnlichen Gelegenheiten spielte der Geistliche eine gemüthliche Rolle, ungleich den gegenwärtigen Bildern der Tiroler Maler, Defregger, Mathias Schmidt und Grützner, des Aquarellisten Passini. Die Situation hat sich eben verändert. Damals war man unbefangen, geneigt zu einer leichten, nicht beleidigenden Ironie. Die Gegenwart fordert zum Kampfe heraus, und es ist nicht zu verwundern, dass man, wie auch in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, die Vertreter der Malerei in der *ecclesia militans* und unter ihren Gegnern findet.

Auch das historische Genrebild, wenn der Ausdruck erlaubt ist, fand bei den eigentlichen alten Genremalern keinen Anklang. P. J. N. Geiger war mehr ein Erzähler und Illustrator österreichischer Geschichte, als Historienmaler im engsten Sinne des Wortes, und gehört in den Kreis der Künstler, wie es Russ Vater und Sohn waren. Manche waren über die Grenzen und Aufgaben der Historienmalerei nicht ganz klar, und derjenige Maler, der in jüngeren Jahren am meisten und auch relativ das Beste geleistet hat, was die österreichische Geschichtsmalerei überhaupt aufzuweisen hat — Peter Krafft, in dem „Abschied des Landwehrmannes“ (gemalt 1813) und der „Heimkehr des Landwehrmannes“ (gemalt 1820), den Schlachtenbildern von Aspern und Leipzig (gemalt 1815) und den drei grossen Bildern in der sogenannten Reichskanzlei in der Hofburg, zog sich von der Historienmalerei fast ganz zurück, fühlend, wie wenig die Verhältnisse der damaligen Zeit der Historienmalerei überhaupt förderlich waren. Wir werden diese Verhältnisse vielleicht noch ausführlicher zu erörtern Gelegenheit haben, wenn wir einmal auf Peter Krafft, auf seine Schüler und auf die historische Malerei der damaligen Zeit zu sprechen kommen werden.¹⁾

Dass das historische Genrebild wenig cultivirt wurde, ist wohl auch ein Zeichen sozusagen der geistigen Gesundheit der massgebenden Genremaler der damaligen Zeit. Die bedeutendsten Genremaler haben sich von dieser Kunstgattung ferngehalten, die zwischen dem echten Genrebilde und der echten Historienmalerei schwankt, ohne den Anforderungen der Historienmalerei genügen zu können und das Genrebild in seiner Eigenart corrupirt. Denn das Genrebild muss sich an das Volksthümliche, an das Erlebte anschliessen; es muss Situationen schildern, die man mitempfinden kann, die man nicht erdenken, sondern nachempfinden muss. Die Historie weist an das Gedachte, an die grosse Erfindung, auf das Ideal; auch dort, wo sie historische Vorgänge schildert, ist die Erfindung der Charaktere die Hauptsache, das Costüm ist nur Beiwerk; dasselbe historisch richtig zu schildern, ist

¹⁾ Siehe den folgenden Artikel über „Peter Krafft“ Seite 61 u. ff.

der Historienmaler fast gar nicht in der Lage. Er irrt sich darin in der Regel, und zwar am meisten dann, wenn er glaubt, die Historie am richtigsten dargestellt zu haben. Was seine Sache ist, ist die Erfindung der Charaktere, das Grossartige, über das Gewöhnliche Hinausgehende in den Formen, in den Linien, im Colorit. Der Genremaler gibt uns die Poesie der Wirklichkeit; es ist ein bescheidenes Gebiet, das er betritt, das sich sein Recht in der Kunstgeschichte gesichert, das unstreitbar grosse Erfolge erzielt und sich überall Freunde erworben hat, bei den Kunstfreunden und Kunstgelehrten nicht minder als bei dem geniessenden und beschauenden Publicum. Es füllt die geistigen Bedürfnisse des Mittelstandes in glänzender Weise aus.

Aber das historische Genrebild? — Es ist keine Geschichte und ist auch nichts wirklich Erlebtes und Empfundenes. Denn was das Genrebild so besonders reizvoll macht, das ist eben die lebendige Schilderung des actuellen Volkslebens. Das kann im historischen Genrebild nicht erreicht werden. Auf die tausend und tausend feinen Züge des Lebens, welche die Genremalerei in sich aufnimmt und die der Maler nicht erfinden, sondern nur nachempfinden kann, auf den ganzen Reichthum der Wahrnehmungen und der Anschauungen des Volkslebens muss das historische Genrebild verzichten, und eben deshalb bleibt demselben nichts übrig, als die Geschichte, aber allerdings in verkleinertem Massstabe, in abgeschwächten Formen. Der echte Historienmaler protestirt gegen diese Abart und der Genremaler geht ihr aus dem Wege, weil sie ihn in der Darstellung des Volksthümlichen und der Gesellschaft der Gegenwart fast vollständig hemmt. So ist das historische Genrebild ein Zwitterding, nicht Fisch noch Fleisch, meist ein Product unvernünftiger Künstler, am besten noch geübt von jenen Malern, welche die virtuose Technik um der Technik willen cultiviren und die durch das Costüm oder durch das Pikante der dargestellten Situation interessiren wollen. So lange solche Interessen vorwalten, sind solche Modemalereien auch beliebt, aber nicht lange dauert es, so werden sie vergessen. Das echte Genrebild hingegen hat einen dauernden, einen bleibenden Werth, selbst dann, wenn es nicht in der kunstvollsten Weise

geübt wird, weil das Gebiet des Genres ein gesundes ist und die Kunstart als solche eine berechnete.

Der echte Genremaler hat daher vollständig recht, gegenüber der sich Historienmalerei nennenden Costümemalerei und gegenüber der Geschichtsfälschung der Historienmaler dieser Art sich auf die Wahrheit und auf die Lebenstreue seiner Darstellungen zu berufen, die ja auch einem künftigen Culturhistoriker vollgiltiges Material liefern, um die Zeitgenossen und das Volksleben in treuen, lebensvollen Darstellungen wiedergeben zu können.

Allerdings ist die Kunstform des Genrebildes nicht leicht gefunden worden; nicht alle Nationen sind so glücklich gewesen, vollgiltige Schilderer ihres Volkes zu finden, wie es der jüngere Teniers, Brouwer, Ostade, David Wilkie gewesen sind, und nur wenige von den Genremalern haben der Versuchung widerstehen können, einmal auch im echten historischen Bilde sich zu versuchen und etwa eine grosse Kreuzabnahme mit lebensgrossen Figuren zu malen (wie es einmal Waldmüller gethan hat). Auch ist es begreiflich, dass zwischen Genremalern und Historienmalern, zwischen Realisten und Idealisten, Volksmalern und Akademikern sich leicht Gelegenheit bietet zu gegenseitigen Reibungen und oppositionellem Wesen; aber für die Kunst und die Menschen ist es viel besser, dass diese Gegensätze bestehen, als dass sie sich verwischen und unklare Situationen schaffen.

Die alten Wiener Genremaler, von welchen wir hier sprechen, haben sich um die einheimische Kunst wesentlich dadurch verdient gemacht, dass sie Klarheit in diese Situation gebracht haben und dass sie das Wiener und das österreichische Volksleben überhaupt, so gut und so schlecht sie es eben konnten, mit möglichster Treue und Wahrhaftigkeit wiedergegeben haben. So Waldmüller, L'Allemand, Danhauser, Fendi, Ranftl, Ritter, Schindler, Treml, Eybl u. s. w.

Die österreichischen Genremaler nach dem Jahre 1850 haben dieses locale Gebiet theilweise preisgegeben; sie haben technisch ihren Horizont erweitert, sie haben nach Ungarn, Italien, nach dem Oriente ausgegriffen, sie haben ihre Gestalten in Rococo-Costüme gesteckt, wie die französischen Maler, sie haben sich hie und da auch in dem historischen Genre ver-

sucht; aber den einheimischen Boden haben sie, mit sehr geringen Ausnahmen, aufgegeben und sind damit aller Vorthelle verlustig gegangen, die ihnen die Pflege des heimischen Volkslebens vielleicht geboten hätte. Ich sage absichtlich „vielleicht“, denn nach dem Jahre 1848 hat sich das Wiener Volksleben wesentlich verändert und ist, in's Schwanken gekommen, bis zur Gegenwart noch nicht zu jener ausgleichenden Durchbildung gelangt, welche die Grundvoraussetzung des Genrebildes selbst ist. Die Abgeschlossenheit des Wiener Lebens in der vormärzlichen Zeit war jedenfalls der Genremalerei zwischen den Jahren 1815 und 1848 von wesentlichem Vorthelle.

Heiter und gutmüthig, wie der Oesterreicher und der Wiener speciell ist, verbreitet sich auch über das Wiener Genrebild ein Zug der Heiterkeit und der Liebenswürdigkeit, welcher nicht zu verkennen ist. Seltener gelingen ihm ergreifendere Scenen; doch bemächtigte es sich jener Situationen, welche Raimund in der Volksposse, Bauernfeld im Lustspiele zu schildern verstanden haben, Situationen, wie sie der „Prasser“ und der „Augenarzt“ von Danhauser, oder „Nach der Prämienvertheilung in der Volksschule“ von Waldmüller darstellen. Im Ganzen und Grossen hat der Wiener Genremaler damals den Grundgedanken des Genrebildes glücklich herausgefunden, wenn auch die Kunst, mit welcher er die Vorgänge des Lebens geschildert hat, keine sehr hohe war und oft über ein Mittelmass moderner Technik nicht hinausgeht.

Unter den jüngeren Wiener Genremalern bewegt sich Kurzbauer in seinem Bilde „Ereilte Flüchtlinge“ noch auf dem Boden der Wiener Traditionen; auch bei Friedländer ist es noch der Fall. Das alte Wiener Genrebild hat, abgesehen von seiner liebenswürdigen Naturwüchsigkeit, noch den Vortheil, dass es nicht frivol ist. Es ist mehr mit dem englischen Genrebild als mit dem französischen verwandt. Man hat zwar auch in den damaligen Zeiten vielfach über Frivolität geklagt; heutigen Tages beurtheilt man die Sache wohl ganz anders. Zum Theile hat man tiefere historische Einsicht in den österreichischen Volkscharakter erhalten, kennt den Gegensatz von Sitte und Sittlichkeit genauer und ist jetzt wohl orientirt über die Eigenthümlichkeiten des englischen und

französischen Genres; damals ist dies überhaupt nicht möglich gewesen.

Die Fröhlichkeit, die Leichtlebigkeit und der heitere Sinn waren bei den Oesterreichern schon in der Babenberger Zeit vorhanden. In der Reimchronik des Ottokar von Steiermark und in den „guten, seltsamen und kunstreichen deutschen Gesängen“ von Wolfgang Schmelzel (Nürnberg 1544) finden wir denselben localen Zug, wie in zeitgenössischen Schilderungen aus der Zeit Maria Theresia's und Josef's II. Das alte Wiener Genrebild steht daher auf historischem Boden und fusst auf den Traditionen der Volkssitte. Es stand mit dieser in vollkommener Harmonie. Niemand grübelte über den Gegensatz zwischen Sitte und Sittlichkeit und die Genremalerei forderte nicht den philosophischen Moralisten heraus, um über die Grenzen der Sitte und der Schicklichkeit nachzudenken. Erst in der späteren Zeit traten, glücklicherweise nur ausnahmsweise, in der Wiener Malerei bedenkliche Erscheinungen, auch ethisch wenig berechtigte Tendenzen auf, die natürliche Folge des französischen Einflusses und der Bilderspeculation.

Wenn wir heute, nachdem wir die moderne englische und französische Kunst kennen, gelernt haben und wissen, dass die Frivolität in dem modernen französischen Charakter liegt und dass die englische Malerei auf Sitte und Schicklichkeit und auf den Einklang der Malerei mit der Gesellschaft grosses Gewicht legt, wenn wir heute zu der Erkenntniss gekommen sind, dass das ältere Wiener Genrebild dem englischen modernen näher liegt als dem französischen, so mag es Jeder seiner eigenen Beurtheilung anheimstellen, ob die Vortheile, welche die späteren Wiener Maler durch das Nachahmen der französischen Technik gewonnen haben, so gross waren, dass sie gut thaten, dafür im Genrebild unsere Sitten und die Traditionen des Wiener Lebens aufzugeben. Denn diese Art von Malerei ist Alles eher als österreichisch, als wienerisch und als deutsch. Möglich, dass es noch gelingt, die Vortheile einer erweiterten Kunsttechnik mit den Grundanschauungen des Wiener Lebens in Einklang zu bringen, aber es liegt dies nur noch theilweise in der Macht des Malers; es kommen da jene socialen Factoren in Betracht, die mächtiger sind als die rein künstlerischen.

Wenn Etwas geeignet ist, den Einklang zwischen der Gesellschaft und der Sitte zu voller Klarheit zu bringen, so ist es die Thatsache, dass der Markt für das Wiener Genrebild in den damaligen Zeiten fast ausschliesslich in Wien und Oesterreich lag; sowie die guten französischen Bilder eigentlich nur für Frankreich gearbeitet werden und die englischen, auch die geringeren, nur eben ausschliesslich für Engländer — selten kommen englische Bilder auf den continentalen Kunstmarkt — so wurden die österreichischen Bilder nur für Oesterreich gemalt. Dass einzelne Gauermann's oder Amerling's nach dem Auslande kamen; dass später sich die Rudolf Alt's, Pettenkofen's, die Waldmüller's einen Weltmarkt erobert haben, das bestätigt nur die allgemeine Richtigkeit der Wahrnehmung, dass die Wiener Maler für Wien und Oesterreich malten, und dass auch nach dieser Seite zwischen dem producirenden und consumirenden Publicum, dem Kunstfreunde und dem Künstler vollständige Harmonie stattgefunden hat. Das Malen für den Export ist eine etwas krankhafte Erscheinung, die, zum Theile wenigstens, entweder auf Ueberproduction beruht oder auf den gestörten Vermögensverhältnissen der heutigen Gesellschaft.

Wenn wir nun fragen: wer war denn das consumirende Publicum in den damaligen Zeiten? so nennen wir in erster Linie die Repräsentanten des Bürgerstandes, wie: Rudolf v. Art-haber, die beiden Baumeister Jäger, Zimmermeister Fellner, Kaufmann A. Beck, Fabrikant Putschke, Fleischhacker, Baumeister Kornheisl, Bühlmeyer, Gewerksbesitzer Meyer, Ritter v. Steiger, Kranner und andere dem Bürgerstande angehörende Personen.

An diese schloss sich der Adel an und in erster Linie gewissermassen der Hof, speciell die Kaiserin Karoline Auguste, Erzherzogin Sophie, die Erzherzoge Franz Karl, Rudolf, Johann, die damals ganz bürgerlich dachten, folgend, man könnte sagen, dem Hausregimente des Kaisers Franz, der bekanntermassen persönlich auf die bürgerliche Erscheinung seines Wesens das grösste Gewicht legte und sich auch äusserlich in Fühlung mit dem Bürgerstande als solchem erhielt. Dass unter diesen Umständen die Ankäufe der modernen Galerie im Belvedere einen höchst bürgerlichen Zuschnitt erhielten und daher die

letztere mehr wie die erweiterte Sammlung einer Familien-Galerie als wie eine Staats- oder Nationalgalerie behandelt wurde, welche die Erziehung des Volkes zur Kunst zur Aufgabe hätte, liegt auf der Hand. Noch hat sich bei einem grossen Theile unseres Bürgerstandes dieser altwienerische Sinn für Kunst erhalten, trotz der veränderten Zeiten, und wir wünschten sehr, dass sich dieser Sinn auch ferner bewährte.

Diese Wiener Bürger, in deren Händen die Pflege der Kunst, speciell der Genremalerei Wiens lag, waren nicht Amateurs in dem Sinne, wie es die französischen, holländischen, belgischen und englischen Amateurs sind, der Horizont ihrer Kunst-Anschauungen war kein grosser, das Verständniss für die alte Kunst ein geringes; sie waren durch und durch modern fühlende Menschen, die ein warmes Herz für die Kunst der Gegenwart in Wien und natürliche Freude an den Bildern und an den Fortschritten der heimischen Künstler hatten. Insbesondere durch die Gründung des Kunstvereines im Jahre 1818 — die Kaiserin Karoline, Peter Krafft, Hofrath Habermann, Rudolf v. Arthaber nahmen daran Theil — und speciell durch das glänzende Beispiel, das Herr Rudolf v. Arthaber mit seiner Kunstsammlung gab, erweiterte sich langsam ihr Horizont, und manche gute Bilder aus Düsseldorf, München und Belgien kamen in den Besitz des Wiener Bürgerstandes. Aber in erster Linie war ihre Vorliebe den heimischen Malern zugewendet. Eine ganz andere Classe von Wiener Kunstfreunden bildeten Jene, die im eigentlichen Sinne des Wortes Amateurs und Kenner waren, wie der Director der Graveur-Akademie J. D. Böhm, Graf S. Festetics, der Director der Belvedere-Galerie Erasmus Engert, der General Hauslab, der Kunsthändler August Artaria u. s. f. Die Kreise der damaligen Kunstfreunde lebten untereinander ziemlich geschieden, hatten verschiedene Anschauungen und Tendenzen, die sich selten begegneten und eher oppositionell einander gegenüberstanden.

Dass die Künstler mehr mit den Freunden der modernen Kunst als mit den Amateurs sympathisirten, versteht sich von selbst; auch die ganze Art, wie damals die Kunst in der Akademie gelehrt wurde, beförderte die geringere Schätzung der alten und die in unseren Zeiten so häufig vorkommende Selbst-

verherrlichung der modernen Kunst. Einige wenige Maler (Gauermann, Steinfeld, Höger, Raffalt, Fruhwirth u. s. w.) hatten Neigung zum Sammeln und das hinlängliche Verständniss dafür. Am meisten waren es die Maler-Radierer der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, die von den Künstlern damals aufgesucht und gewerthet wurden. Hie und da brachten die Künstler auch alte Bilder, Rahmen und andere objets d'art in ihren Besitz; aber immer nur in sehr bescheidenem Masse und vorwiegend von künstlerisch-praktischen Gesichtspunkten ausgehend. Auch waren die Künstler eine gern gesuchte Gesellschaft des Wiener bürgerlichen Kunstfreundes. — Nach und nach entwickelte sich dann wohl aus dieser oder jener in dem Besitze eines Bürgers befindlichen Sammlung eine kleine Galerie, aber von Haus aus war eine solche nicht beabsichtigt; war doch die Anlage der Wohnräume gar nicht der Art, um die Aufstellung einer grösseren Bilderzahl in prunkhafter Weise zu gestatten. Die Bilder sollten in der Familie bleiben, den Bedürfnissen des Hauses entsprechen und Wohlbehagen und Freude verbreiten. Den raffinirten Kunstluxus, der gegenwärtig in der Mode ist und den Bilderhandel zu einem Börsengeschäfte stempelt, der bei der Erwerbung von Kunstwerken gleich auf den procentmässigen Gewinn beim zukünftigen Verkauf speculirt, kurz, den ganzen modernen französisch-jüdischen Kunstschacher und Antiquitätenschwindel hat die damalige Zeit nicht gekannt. Auch die Preise der Bilder bewegten sich damals nicht in hohen Regionen. Es war ein seltener Fall, wenn der Preis eines Bildes über 800 oder 1000 fl. hinausging. Wie der ganze Zuschnitt des Lebens sich in bescheidenem Kreise bewegte, so war auch das Kunstleben harmlos und altbürgerlich, und auch das Leben der Maler in ihrer eigenen Familie und der Verkehr derselben untereinander war diesen Lebensgewohnheiten conform.

Die Maler, welche dieser Richtung angehörten, lebten untereinander in ziemlich vertrauten Verhältnissen. Am abgeschlossensten war F. Waldmüller, eine streitbare Natur, dessen Anschauungen gleichweit entfernt waren von denen der Akademiker wie der Nazarener; er versammelte auch einen grossen Kreis von Schülern um sich und verstand sich später auch noch grosse Anerkennung vom Auslande zu

erwerben. Danhauser war als Persönlichkeit beiweitem der Gewinnendste, Poetischste und am meisten Anregende. Seine Persönlichkeit war bedeutender als seine Werke; er starb bekanntermassen in der Blüthe seiner Jahre, inmitten seiner Entwicklung. Er war ein feinsinniger, vielseitig gebildeter Künstler. Schweigsam, einsam und verschlossen wie viele Alpensöhne war Friedrich Gauermann. Aus seinem früheren Wirthshausleben hat Ignaz Raffalt die Biederkeit eines Kärnthners mit einer Beimischung von Humor zu verbinden gewusst.

Die Literatur übte wenig Einfluss auf diese Künstler, mehr die geselligen Beziehungen und der Verkehr im Kaffeehause, das in Wien, nach halbtalienischer Gewohnheit, den geselligen Verkehr vermittelte. In früheren Zeiten waren es die „Witthauer'sche Zeitschrift, Lud. A. Frankl's „Sonntagsblätter“ und die „Augsburger Allgemeine Zeitung“, die den Ton angaben; nur wenig verbreitet waren Dr. A. Schmidl's „Blätter für Literatur und Kunst“.

Einige von diesen Künstlern beschäftigten sich speciell mit dem Aquarell und mit der Radirung. Am geistreichsten thaten dies Daffinger und Gauermann. Ersterer hatte eine besondere Neigung zu Rembrandt, wie überhaupt Daffinger ein ausserordentlich feinsinniger Künstler und geistreicher Mensch war; Gauermann kam die specielle Kenntniss älterer holländischer Radirer zu statten. Den radirenden Malern fehlte aber ein Führer, wie es gegenwärtig William Unger ist; Stöber war bei aller Tüchtigkeit zu einseitig Kupferstecher, und auch in seinem Fache viel zu wenig bedeutend als Künstler. Er unterschätzte die malerische und künstlerische Freiheit in der Radirung. Die Lithographie, welche von manchen dieser Künstler versucht wurde, hat sich als ein ganz ungenügendes Reproductionsmittel auch in Wien erwiesen. Sie ist nur für untergeordnete und ganz bestimmte Kunstzwecke vollständig geeignet, und nur ausnahmsweise konnte sie zu höherer Geltung kommen, wie dies namentlich bei Josef Kriehuber der Fall war, einem Künstler, der wie Daffinger und Ranftl, aristokratische Alluren liebte, und der es verdiente, auch als eine für Wien charakteristische Persönlichkeit speciell behandelt zu werden.

Noch muss hervorgehoben werden, dass es damals noch ein Atelierleben gab, und dass auch die Kunstfreunde es vorzogen, die Künstler in ihren Ateliers aufzusuchen, um dort Bilder zu bestellen. Die Kunstaussstellungen und das Kunsthändlerwesen waren im Ganzen noch wenig entwickelt.

Auch das Reisen der Künstler in damaligen Zeiten war beschränkt und auf relativ enge Grenzen angewiesen. Es ging nicht viel über das Salzkammergut und Tirol hinaus. Der heimische Boden war Allen lieb, und die Gewohnheit, sich in österreichischen Verhältnissen zu bewegen, so tief eingewurzelt, dass das Fremdartige und das Ausländische sehr leicht auf Widerspruch stiess und schwer assimiliert wurde. Die Genremaler vor Allem hatten guten Grund, den Cultus des Oesterreicherthums zu pflegen und störende Elemente abzuwehren. Denn es beruhen die Erfolge der Genremaler auf der Harmonie zwischen der künstlerischen Empfindung und dem Einleben in die Volks-Atmosphäre. Jeder Eingriff in das eine oder andere Gebiet wurde wie ein Hemmniss im Künstlerleben empfunden. Zu dem kam noch, dass die polizeilichen Verhältnisse das Reisen unendlich erschwerten. Nichtsdestoweniger konnte man sich nach dem Jahre 1840 nicht mehr dem Gedanken verschliessen, dass diese zum Theil durch politische Verhältnisse gebotene Abschliessung auch für die Kunst gefährlich war, und dass mit den actuellen Verhältnissen gebrochen werden musste. Dass dieser Bruch in so gewaltsamer Weise vor sich gehen sollte, hatten die Künstler am wenigsten geahnt. Sie hatten keine Vorstellung von der Tragweite der Ereignisse, auf welche sie, mehr geschoben als schiebend, bestimmend einzuwirken ausser Stande waren.

Waren es vorerst die tristen Verhältnisse der damaligen Akademie der bildenden Künste, sowie die dominirende, das Aufkommen jedweder selbstständigen architektonischen Thätigkeit verhindernde Stellung der Bau-Bureaukratie gewesen, welche in der Zeit der März-Wirren am meisten die Aufmerksamkeit der Künstler auf sich gezogen hatten, so griffen die socialen Umgestaltungen im Wiener Leben die Wurzel des Kunstlebens, speciell auf dem Gebiete des Genrebildes, an, wenn auch zuerst in wenig auffallenden Formen, aber desto tiefer und nach-

haltiger. Der einheitliche Charakter des Wiener Volkslebens war plötzlich gebrochen und die Wiener Bevölkerung, die sich wienerisch fühlte, ohne deutsch zu sein, ohne eigentlich einer specifischen Nationalität anzugehören, stand plötzlich vor der bisher unbekannten Nationalitätenfrage. Die Künstler, leicht aufregbar, wie sie sind, trennten sich nach ihren Nationalitäten, und Diejenigen, welche der deutsch-nationale Enthusiasmus hingerissen, schmückten sich sofort mit den deutschen Farben. Fremdartige Elemente aller Art machten sich bemerkbar, vor Allem die Magyaren und Polen, später auch die Czechen. Auch das Judenthum trat in den Vordergrund. Der Zuzug aus dem deutschen Reiche, der in Oesterreich nie unterbrochen war — die in Wien lebenden Künstler Alt, Krafft, L'Allemand, Förster, Füger, Schnorr, Ruben u. A. stammen aus dem „Reiche“ — wuchs von Monat zu Monat, und je lebendiger und bewegter die Verhältnisse sich gestalteten, desto mehr verlor die Bevölkerung ihren einheitlichen Charakter, den Zug der Harmlosigkeit, den unbefangenen Humor, das liebenswürdige Sichgehenlassen, die Freude am Geniessen und Anderen Genüsse zu verschaffen.

Unter solchen Verhältnissen hat die Genremalerei ihren Boden verloren und auf den bisher betretenen Wegen nicht mehr ihr Gedeihen finden können. Zudem wurden die Verhältnisse, vom März 1848 angefangen, immer bewegter und stürmischer, und von einem eigentlichen künstlerischen Schaffen, von einer ruhigen, behaglichen Stimmung war keine Rede mehr. P. Fendi ist schon im Jahre 1842 gestorben, Johann Danhauser im Jahre 1845, Joh. Nep. Geiger und Eybl zogen sich mehr oder weniger von der grösseren Production zurück; Ranftl ist im Jahre 1854 gestorben und Peter Krafft, der eigentlich der Vater der Wiener Genre- und Historienmalerei war, ist im Jahre 1856 im 76. Jahre aus dem Leben geschieden.

Von den eigentlichen Alt-Wiener Genremalern ist nur Einer in der Bewegungszeit zurückgeblieben, der ununterbrochen thätig war, unverrückt sein Ziel verfolgte und den Charakter des speciell Wiener Genrebildes consequent festhielt, nämlich Ferdinand Waldmüller. Von der jüngeren Generation, die noch die Zeit vor dem Jahre 1848 durchgemacht hatte,

machte sich vor Allem Pettenkofen bemerkbar. Zuerst sich anschliessend an die Arbeiten von Schindler und später von Jahr zu Jahr immer bedeutsamer und charakteristischer hervortretend, durchwegs selbstständig, ist er immer geistvoll und strebsam bis auf den heutigen Tag. Pettenkofen ist ohne alle Frage das hervorragendste Talent unter den Wiener Genremalern, die, aus den altösterreichischen Verhältnissen herausgewachsen, Wiener im eigentlichsten Sinne des Wortes sind; er hat es verstanden, sich nach 1848 einen Weltruhm zu verschaffen.

(Aus Lützow's „Zeitschrift f. bild. Kunst“, XII. Bd.)

III.

PETER KRAFFT.

Am 28. October 1856 starb zu Wien im 77. Lebensjahre einer der bekanntesten und geachtetsten Künstler, der k. Rath, Galeriedirector und Schlosshauptmann im kaiserlichen Schlosse Belvedere, Peter Krafft, Porträt- und Historienmaler der älteren Generation. Denjenigen, welche in der Erinnerung der grossen napoleonischen Kämpfe vom Jahre 1809 und 1810 aufgewachsen, die Namen Aspern und Leipzig, Erzherzog Karl und Schwarzenberg von Jugend auf gehört haben, war der Name Krafft's durch eine Reihe von Werken geläufig, die sich an diese Zeit anlehnten; der jüngeren Generation ist weniger der Historienmaler als der Galeriedirector Krafft bekannt. Die kleine elegante Figur mit schneeweissen Haaren und einem schwarzen Käppchen, die vornehm, in fast militärischer Haltung, die schönen Räume der kaiserlichen Galerie im Belvedere tagtäglich durchschritt, sie während der Einlasszeit für das grössere Publicum nie verliess, dort für Ordnung und Sauberkeit, Anstand und zurückhaltendes Benehmen sorgte, gegen Jedermann höflich, gegen Niemand zutraulich war — das war der Galeriedirector, als solchen erkannte man ihn auf den ersten Blick. Das Bild dieses Mannes behielt Jeder, der mit ihm einmal verkehrte; es ist nicht unwürdig, in die Reihe der Künstlerporträte aufgenommen zu werden, welche die deutsche Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts schmückt.

Wie jeder Künstler das Product zweier Factoren ist, von denen einer in ihm selbst, der andere ausser ihm in seiner Umgebung und seiner Zeit liegt, so muss auch Krafft's künst-

lerische Laufbahn nicht bloß nach dem beurtheilt werden, was er schuf, sondern nach den Bedingungen, unter denen er producirte, und den Anforderungen, welche seine Zeit an ihn stellte. Er wirkte in Oesterreich in einer Zeit des Misstrauens gegen jedes höhere Geistesleben, das sich nicht bloß auf Wissenschaft und Poesie, sondern consequenterweise auch auf bildende Kunst erstreckte. Durch geistige Zollschränken von der deutschen Kunst getrennt, die in diesem Jahrhundert einen Regenerations-Process durchmachte, angewiesen auf Befriedigung in der Regel sehr untergeordneter Kunstbedürfnisse, nicht gewohnt, sich an grössere geistige Bestrebungen anzulehnen, wuchs der Künstler der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts unter sehr bescheidenen Lebensverhältnissen auf und war auf keinen anderen Kreis von Aufgaben angewiesen, als jenen, der in den engen Grenzen des Familienlebens, das er in den mannigfaltigsten Richtungen verschönern half, und des Kunstvereines eingeschlossen war. Der Bildhauer hatte keine Aussicht, dass seine Werke als Monumente aufgerichtet, der Maler durfte nicht hoffen, dass seine Gemälde in einer Galerie moderner Bildwerke aufgestellt würden; der Architekt musste sich unter das Joch hofbauräthlicher Censur schmiegen und die Wege wandeln, die, an und für sich weder anmuthig noch geeignet für eine freiere künstlerische Richtung, vom grünen Tische aus vorgezeichnet wurden.

Die künstlerische Physiognomie Wiens, die ihre Züge leider meist in jener Zeit empfangen hat, weist die nüchternsten Formen auf. Seit dem Josefs-Monumente kennt es nicht Ein Denkmal in seinen weiten Räumen, das ein einheimischer Künstler geschaffen hätte; nicht Ein Baudenkmal steht aus jenen Tagen, das auch nur den mildesten Anforderungen einer gesunden Kritik entsprechen würde. Das Wien jener Zeit hat weder seinen Aerzten noch Musikern, weder seinen Feldherren noch Gelehrten, die es beherbergte, Ein — nur Ein Denkmal gesetzt, vielleicht nicht setzen können. Die einzige Geisteskraft, die sich ausbilden konnte, war der Humor, der charakteristische, in seiner Verbindung mit der Geschichte noch nicht geschilderte Wiener Humor, der gegenwärtig noch fort dauert, wo die Verhältnisse geistigeren Bestrebungen auch auf dem Gebiete der Kunst bei weitem günstiger geworden sind.

Wenn daher in den ersten vier Jahrzehnten Künstler, die sich in dieses System fügten, etwas leisteten, wenn Namen, wie Füger und Zauner¹⁾, Krafft und Klieber u. a. m. doch mit ihrer Kraft durchgedrungen und sich Geltung zu verschaffen gewusst haben, so wird man begreifen, dass diese Kraft keine unbedeutende, an und für sich aber auch mit einer guten Beigabe von Geschmeidigkeit verbunden gewesen sein musste, um sich unter diesen Verhältnissen zu erhalten, und dass minder zähe, minder nachgiebige Naturen genöthigt waren, entweder sich in sich zu verzehren oder ausserhalb Oesterreichs Raum für eine künstlerische Thätigkeit zu suchen.

Der Repräsentant einer solchen Zeit war Peter Krafft auf dem Gebiete der Malerei. Er hat sich in ihre Bedingungen nicht nur hineingefunden, sondern auch hineingelebt, und kann als ihr vorzüglichster Repräsentant betrachtet werden. Dass er für diese Verhältnisse nicht geboren wurde, dass seine Jugend-Eindrücke anderer Art gewesen, wird sogleich klar werden. Mit einem scharfen Verstande, einer praktischen aber nicht poesielosen Weltanschauung von Hause aus begabt, die ihm die Einsicht in Art und Weise der Bedingungen eines künstlerischen Wirkens in Wien erleichterten, hat er sich bald daselbst orientirt, und ist mit einer Consequenz und Ehrenhaftigkeit in Gesinnung und Handlungsweise, die auch Jene in ihm ehren mussten, die in ihrer künstlerischen Laufbahn von anderen Principien ausgegangen sind, seiner Lebensrichtung treu geblieben.

Johann Peter Krafft wurde 1780 zu Hanau geboren. Seine erste künstlerische Bildung erhielt er an der dortigen fürstlich hessischen Zeichen-Akademie, die er durch länger als zehn Jahre besuchte. Er erhielt daselbst einen zweiten und ersten Preis und ging im März 1799, wo er die Anstalt mit einem sehr ehrenvollen Zeugnisse verliess, welches der Director Ries und die Professoren Schraidt und Döring unterfertigt hatten, nach Wien. Sein erster Aufenthalt daselbst war nur von kürzerer Dauer. Er trat in die Akademie ein, und zwar unter Füger's

¹⁾ Von Krafft rührt ein treues Porträt Zauner's her, es ist im Besitze der Akademie.

Leitung. Er reiste mit Schnorr gemeinsam nach Paris ¹⁾. Im Frühling des Jahres 1802 treffen wir Krafft schon in Paris, das damals in noch höherem Grade als heutzutage den Ton in der Malerei angab, und wo der Name Louis David's auf Künstler nicht minder bezaubernd wirkte als auf Napoleon Bonaparte. Die Eindrücke, welche er dort empfing, blieben von grösstem Einflusse auf den Künstler und begleiteten ihn sein ganzes Leben hindurch. Krafft, der in Wien ein sehr geringes Kunstleben vorfand und nur mit grosser Anstrengung sich eine einigermaßen erträgliche Stellung sichern konnte, fand in Paris die Künstler überhäuft mit Aufträgen, die Ateliers voll von Schülern aus allen Nationen, Louis David, der seine hyper-republikanische Anschauung eben in eine bonapartistisch-monarchische verwandelt hatte, auf dem Höhenpunkte seines Ruhmes; er fand als junger, begabter, an strenge Arbeit gewöhnter Künstler in Paris das, was Talente seines Ranges in deutschen Landen selten finden: Gönner, und durch diese reichliche Beschäftigung. Einem jungen Künstler-Talente, das, nicht mit ungewöhnlich genialer Kraft begabt, auf unbetretenen Wegen zu wandeln nicht vermag, ist Schule, Vorbild und Doctrin notwendig. Auch das war damals nicht in Deutschland zu finden, und gerade darin lag die Stärke David's und seiner Zeitgenossen. Die doctrinäre Strenge seiner Schule, die Consequenz in den Principien verfehlten ihre Wirkung auf die Jugend nicht, und gerade das Verständige, was zum Verstande sprach, wirkte auf Krafft, bei dem diese Geistesrichtung in weit höherem Grade vorhanden war, als manche andere, die sonst bei Künstlern vorwiegen. Ein treuer Anhänger dieser französischen Richtung, betrat er nach mehreren Jahren wieder Wien, das er nur im Jahre 1808 auf kurze Zeit verliess, um Rom zu besuchen, das damals, wo die bedeutendsten Werke sich im Musée Napoléon im Louvre vereinigt fanden, nicht jene Reize ausübte, wie es der Fall ist, wenn es im vollen Glanz seines Kunstschmuckes sich dem Künstler zeigt. In Wien war er ununterbrochen als Porträtmaler (in Oel und Miniatur) thätig, bis ihn endlich die Erinnerung an die grossen Werke David's und

¹⁾ Lützow, „Gesch. d. Akademie“, pag. 85.

seiner Schule anfeuerte, ohne allen Auftrag, der eigenen Lust zum Schaffen folgend, ein grösseres Werk zu unternehmen. Es war dies der „Abschied des österreichischen Landwehrmannes von seiner Familie“, gegenwärtig in der kaiserlichen Galerie im Belvedere; es trägt die Jahreszahl 1813¹⁾. Die Wahl des Gegenstandes ist bezeichnend für die Richtung und Lebensanschauung des Künstlers. Krafft war sein ganzes Leben hindurch (oft sprach er sich mir gegenüber über dies Thema aus) der Ueberzeugung, dass der Historienmalerei nicht aufzuhelfen wäre, wenn sie nicht Gegenstände aus dem modernen Leben zu ihren Vorwürfen nähme. Wer, so wie er, Gelegenheit hatte, eine grosse Anzahl sogenannter historischer Gemälde auftauchen und wieder vom Schauplatze verschwinden zu sehen, die nichts Anderes waren, als Copien von costümirten Gliedern oder bezahlten Modellen, die in den Ateliers heute mit demselben Geschick für einen Nibelungenhelden stehen, als morgen für einen Apostel oder einen Achilles, der wird leicht in der Ueberzeugung bestärkt, dass die Phantasie das nicht ersetzen kann, was der Anschauung bei Vorwürfen historischer Gemälde aus älteren Stoffen abgeht. Zudem hatte Krafft keine Sympathien für religiöse Stoffe. Krafft, der nebenbei gesagt, der evangelischen Kirche angehörte — (seine Kinder liess er in der katholischen Religion erziehen) — war der Meinung, das Thema der religiösen Gegenstände sei schon erschöpft und es werde nie einem Künstler gelingen, Besseres zu machen, als das Abendmahl von Leonardo da Vinci oder die Madonnen von Raphael. Bei dieser Kunst-Anschauung wurde er nicht auf jenes Gebiet der Historienmalerei geführt, wo das unmittelbare Anschauen der darzustellenden Objecte nur eine Vorbedingung, nicht aber eine Grundbedingung künstlerischen Wirkens ist.

¹⁾ Da es nicht meine Absicht ist, eine vollständige Biographie Krafft's zu schreiben, wozu mir manche Materialien fehlen, ich auch ganz Bekanntes oder solches, was in leicht zugänglichen Büchern (Nagler's Künstler-Lexikon, der österreichischen National-Encyklopädie, Hormayer's „Archiv“ u. s. f.) steht übergehe, so ersuche ich den Leser, über manche Lücken, die er in diesen Zeilen finden mag, hinwegzugehen. Ich will nur einen kleinen Beitrag zur Charakteristik Krafft's und einige vielleicht weniger bekannte, aber genaue Daten mittheilen.

Von seinem Standpunkte aus war die Wahl des Gegenstandes, der Abschied des Landwehrmannes, sicher eine sehr glückliche. Das volksthümliche Institut der Landwehr war eine Schöpfung des Erzherzogs Karl; es bewährte sich glänzend in den Kriegen von 1809 und 1813. Er wählte eine Scene, die allgemein ansprechend, das Herz der österreichischen Bevölkerung lebhaft berühren musste. Er stellte das Gemälde öffentlich in einer Holzbude auf der Bastei auf. Das Institut der Kunstvereine war damals noch nicht in das Leben getreten; der Künstler musste sich damals im Atelier aufsuchen lassen oder selbst Anstalten treffen, um bekannt zu werden. Er hatte den glänzendsten Erfolg, den heute Manche, welche die Anschauung der damaligen Zeit, die politische wie die künstlerische, nicht genug in Anschlag bringen, nicht recht begreifen werden. Das Gemälde sollte, so sehr der Gegenstand darauf hinwies, kein Genrebild sein. Der Schüler David's und Gérard's wollte ein historisches Zeitgemälde liefern. Die Figuren sind lebensgross (das Gemälde selbst ist 9 Fuss hoch und 11 Fuss 4 Zoll Wiener Mass breit), trotz der Naturstudien ist weder die Auffassung noch die Technik naturalistisch; das Colorit kalt und grau, wie bei der ganzen Schule, das Detail sorgfältig gewählt und behandelt. Wer heutzutage dem Gemälde den Vorwurf macht, dass es weder Genrebild noch Historiengemälde, für jenes zu kolossal, für dieses dem Gegenstand nach zu unbedeutend sei, der vergisst, dass es sich um ein nach französischer Doctrin gemaltes Bild, und dass es sich um einen ersten, in der modernen deutschen Kunstgeschichte sehr frühen Versuch handelt, das moderne Leben im Geiste eines Historienmalers anzuschauen. Wenn die kaiserliche Akademie Krafft im Jahre 1813 zu ihrem Mitgliede ernannte, so that sie es damals sicher unter dem Eindrucke und in gerechter Würdigung der künstlerischen Erfolge Krafft's. In der akademischen Kunstaussstellung vom Jahre 1816 fand man den „Abschied des Landwehrmannes“ nebst einem historischen Gemälde „Oedipus und Antigone“ und einem Porträt. Auch in der Ausstellung des Jahres 1815 war schon ein historisches Gemälde aus der Zeitgeschichte, „Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern“, dem bald darauf der „Sieg bei Leipzig“ folgte, zu sehen.

Die Gemälde Krafft's aus dieser Richtung, denen später 1820 die „Rückkehr des Landwehrmannes aus dem Befreiungskriege“ (in der kaiserlichen Galerie im Belvedere), 1822 die „Krönung Kaiser Franz I.“ für das Pester National-Museum ¹⁾, die drei grossen Fresken in der Hofburg, „Scenen aus dem Leben Kaiser Franz I.“ vorstellend, folgten, sichern Krafft seine Stellung in der Künstlergeschichte Wiens in weit höherem Grade, als sein „Ossian“, sein „Manfred“ nach Byron, oder seine Gemälde nach antiken Stoffen, ja selbst als seine zahlreichen Porträte. Sie sind gewissermassen die einzigen künstlerischen Denkzeichen einer für die Geschichte Oesterreichs bedeutungsvollen Zeit. Sie werden für die Zeitgeschichte ihren Werth behalten, da das Costüm und Porträt mit Treue behandelt ist, und auch die Wahl der Gegenstände, insbesondere der Fresken in der Hofburg, zeigt, wie sehr man die Landesgeschichte im Sinne einer Familiengeschichte aufzufassen suchte. Auch die Nation, speciell der Wiener, betrachtete Franz I. weniger als den Herrscher einer grossen Monarchie, denn als Haupt einer grossen patriarchalisch regierten Völkerfamilie. Derselben patriotisch-dynastischen Anschauung entsprangen auch drei kleinere Genrebilder (jetzt im Besitze des Erzherzogs Karl Ludwig): „Kaiser Franz begleitet die Leiche eines armen Mannes zu Baden bei Wien“ (dat. 1854) — „Kaiser Franz empfängt eine Witwe in der Audienz“ (dat. 1837) und — „Kaiser Franz I. fährt anno 1811 auf dem Laxenburger Teiche einen Mann über, der ihn darum ersucht, ohne ihn zu kennen“. Alle drei Bilder sind treu in der Charakteristik, sicher in der Zeichnung, kalt im Colorite. In dem Besitze des Fürsten Kinsky in Wien befinden sich die Gemälde: „Zusammenkunft der Alliirten nach der Schlacht bei Leipzig 1813“ (dat. 1839) und „Erzherzog Karl mit seiner Suite in der Schlacht bei Aspern“ (dat. 1838). Auch diese Bilder haben alle Vorzüge und Schattenseiten Krafft'scher historischer Bilder.

Obwohl als Künstler Akademiker par excellence, war seine Laufbahn an der Akademie der bildenden Künste selbst eine

¹⁾ In demselben Museum befindet sich auch ein anderes gut componirtes Gemälde Krafft's: „Der Tod Zriny's“, das den populärsten Bildern dieses Künstlers zugezählt zu werden verdient.

verhältnissmässig kurze. Erst im Februar 1823 wurde er an Anton Petter's Stelle Corrector mit dem Titel eines ausserordentlichen Professors der Akademie. Krafft war ein vorzüglicher Lehrer. Sein klarer Verstand, seine allgemeine Bildung kamen seiner Kunsterfahrung im Lehramte zu statten. Er drang auf correcte Zeichnung, strenges Studium der Natur. Unter den akademischen Schülern jener Zeit waren J. Danhauser und M. Ranftl diejenigen, die am meisten von den Anschauungen Krafft's influenzirt wurden. Mehr als einmal äusserte der treffliche Künstler J. Danhauser, wie viel er Krafft als Lehrer zu Dank verpflichtet sei. Aber schon im Februar 1829 wurde er der Correctorstelle enthoben, nachdem er durch das persönliche Vertrauen des Kaisers Franz, dessen er sich, wie vieler anderen Glieder des kaiserlichen Hauses in hohem Grade erfreute, zur Stelle eines Galeriedirectors und Schlosshauptmanns am 25. December 1828 berufen wurde. Die Berufung selbst geschah in einer für den Künstler sehr ehrenvollen Weise. Kaum hatte Kaiser Franz von dem unerwarteten Tode des damaligen Galeriedirectors, des Landschaftsmalers Josef Rebell (er starb auf einer Erholungsreise in Dresden) Nachricht erhalten, so liess er Krafft zu sich rufen, und ernannte ihn, ohne vorhergegangenes Einschreiten von seiner Seite (wie es sonst Gewohnheit war) beiläufig mit den Worten: „Ich ernenn' Sie zum Galeriedirector, damit mir nicht die Bureaux Einstreuungen machen.“ Sein Anstellungsdecret weist als Motiv der Ernennung auf, es sei dies geschehen „in Berücksichtigung Ihrer im In- und Auslande anerkannten Künstlerschaft, deren Ruf Sie in neuerer Zeit durch die von Ihnen verfertigten aus der jüngst verflossenen denkwürdigen Epoche der österreichischen Zeitgeschichte genommenen Compositionen so fest begründet haben“. Das Anstellungsdecret ist durch den damaligen Oberstkämmerer Graf Rudolf Czernin, der sich durch die Anlegung einer trefflichen Gemäldegalerie¹⁾ als Kunstfreund einen ehrenvollen Namen

¹⁾ Der würdige Sohn dieses Mannes, Graf Eugen Czernin, hat die Sammlung in seinem Palais in Wien (VIII. Landesgerichtsstrasse 9) schön aufgestellt und öffnet sie jeden Montag und Donnerstag von 10—2 Uhr für Jedermann. Diese Sammlung enthält vortreffliche Cabinetsstücke, und verdient die Aufmerksamkeit jedes Kunstfreundes und Künstlers.

gesichert hat, unterzeichnet. Diese Stelle als Galeriedirector bekleidete er bis zu seinem Tode. An seine Stelle als Corrector trat Leopold Kupelwieser ein. Krafft sorgte ununterbrochen dafür, dass die Galerie als Ganzes einen nach Aussen zu würdigen Eindruck auf den Besucher mache, und dieser erinnert werde, er befinde sich in einem Hause des Kaisers. Die Galerie selbst wurde während dieser Zeit (auch unmittelbar vorher) weder durch bedeutende Gemälde des Inlandes noch des Auslandes, weder durch ältere noch neuere Gemälde bereichert. Wie weit der jedesmalige Galeriedirector Schuld an diesen geringen Erwerbungen trägt, ist wohl schwer zu ermitteln. Eine Regierung aber, die das Sparsamkeitsprincip im gesammten Staatshaushalte mit bureaukratischer Consequenz festgehalten hat, ist sicher nicht so leicht aus ihrem Geleise zu bringen; dazu hätte es anderer Mächte bedurft, als jener, die in die Hände eines Künstlers gelegt sind. Vor Allem wären hiezu Männer, wie Prinz Albrecht von Sachsen-Teschén, Prinz Eugen von Savoyen, nöthig gewesen.

Die höchsten Personen hatten damals das Gefühl, dass die Sammlungen im zweiten Stocke des Belvedere sehr lückenhaft seien. Ich erinnere mich an den Ausspruch einer sehr vornehmen, damals massgebenden Dame, die bei dem Besuch der Galerie zu ihrer Schwester, die einen königlichen Rang einnahm, sagte: „Bleiben wir bei den Bildern im ersten Stock, an den Gemälden im zweiten Stocke würdest Du wenig Vergnügen haben.“ Das moderne Ausland ist dort ganz unvertreten. Wie anders dachte der Gründer der Galerie, Erzherzog Leopold, der die zeitgenössischen Kunstwerke sammelte, welchem Lande sie auch angehören mochten. Gewiss ist, dass Krafft mit seinen Bestrebungen, für die Meytens'schen Cartons (aus den Feldzügen Kaiser Karl's V. in Tunis) ein besonderes Local zu erhalten, trotz wiederholtem Versuche gescheitert ist. Auch an den Bestrebungen zur Herstellung eines grossen Nationalmuseums, die ebenfalls Schiffbruch litten, nahm Krafft lebhaften Antheil. Glücklicher war er in seinen Bemühungen zur Herstellung eines Kunstvereines. Angespornt durch die Aufforderungen der Kaiserin Karolina, die ununterbrochen an der Kunst ein lebhaftes Interesse nahm, hat Krafft mit Hofrath v. Habermann, wenn ich nicht irre, schon

im Jahre 1818 an der Gründung des noch heute bestehenden älteren Kunstvereines in Wien lebhaften Antheil genommen.

Seit dem Jahre 1815 Mitglied der kurfürstlichen Akademie in Hanau, seit 1835 ordentlicher Rath der Akademie in Wien, seit 1839 Ehrenmitglied der Akademie im Haag, geachtet von seinen Zeitgenossen, in den angenehmsten äusseren Verhältnissen lebend, die er sich selbst durch seine grosse Thätigkeit geschaffen, genoss er ein glückliches Greisenalter, das selten getrübt wurde. Den schwersten Schlag erfuhr er durch den frühzeitigen Tod seines einzigen Sohnes, des trefflichen Orientalisten Albrecht Krafft, der im Jahre 1847, im 31. Jahre seines Lebens starb. Seinem Sohne übergab er auch die Abfassung eines grossen Kataloges der Galerie. Er fühlte zu deutlich, dass zu einer solchen Arbeit die Kraft eines Künstlers nicht ausreiche, sondern dass ein Gelehrter die Sache in die Hand nehmen müsse. Albrecht Krafft hat auch das Unternehmen in würdiger Weise durchgeführt. Als derselbe starb, war der erste Band noch in vielen Theilen unvollendet. Er übergab das Material dem Schreiber dieser Zeilen, der die Drucklegung desselben besorgte. Dieser Katalog ist heutigen Tages noch sehr brauchbar.

Eine andere schwere Prüfung bestand Krafft im October des Jahres 1848, wo die sogenannte Mobilgarde unter Bem's Führung ihr Hauptquartier im Belvedere aufschlug. Für die Galerie war in diesen Tagen Gefahr; sie entging derselben glücklich. Die Festigkeit seines Benehmens, die Ruhe seines ganzen Wesens trugen wohl wesentlich zu diesem Erfolge bei. Ein treuer Diener des kaiserlichen Hauses, empfing er Bem mit den Worten: „Mein Herr, ich halte Sie für einen Rebeller; aber nun haben Sie hier die Gewalt in Händen, ich ersuche Sie, dafür zu sorgen, dass der Galerie kein Schade zugefügt werde.“ Der kluge Pole antwortete mit der Versicherung, dass er seine Gesinnung gegen das Kaiserhaus zu ehren wisse, in einer Weise, die für die Sicherstellung der Galerie beruhigend war. Der Kaiser dankte Krafft für diese in den Octobertagen geleisteten Dienste durch den Ausdruck seines allerhöchsten Wohlgefallens in einem an ihn gerichteten besonderen Schreiben.

Seitdem Krafft die kaiserliche Galerie als Director betrat, hat er sich von der künstlerischen Thätigkeit der Oeffentlichkeit

gegenüber zurückgezogen. Für sich in seinem Atelier war er ununterbrochen beschäftigt, theils mit Copiren älterer Gemälde für besonders befreundete Personen, theils mit historischen Gemälden, die er meist nur sich zum Vergnügen malte. So verführerisch eine Stellung der Art für einen productiven Künstler ist, nie hat sie Krafft zu eigenem Vortheil ausgebeutet. Der lange Verkehr mit den Meisterwerken der alten Kunst, mit den Werken eines Tizian und Rubens, für die er eine besondere Vorliebe hatte, lehrte ihn den Werth der modernen Kunst auf ein richtiges Mass zurückführen und sicherte ihn vor Selbstüberhebung. Diese Einsicht in die Grenzen seiner eigenen künstlerischen Thätigkeit, die er sich in seiner Stellung erworben, wirkte mit, dass er zur rechten Zeit dem Publicum gegenüber den Pinsel niederlegte. Mehr als einmal äusserte sich Krafft mir gegenüber in einer Weise, die wohlthuend in einer Zeit wirkt, welche Bescheidenheit in künstlerischen Dingen nicht zu ihren ersten Tugenden zählen darf.

Viele, welche seine Ueberzeugung über den Werth der modernen Kunst in bestimmt formulirter Weise und in concreten Fällen aussprechen hörten, meinten, Krafft kabe keinen Sinn mehr für unsere Zeit. Das ist ein Irrthum. Man konnte ihn in vertraulichen Kreisen in lebendiger Begeisterung finden, wenn ein Werk kam, das ihm wahrhaft gefiel. In einer solchen traf ich ihn, als die grossen Gemälde von Bièfve und Gallait auf ihrer Rundreise durch Deutschland Wien berührten; mit Thränen in den Augen äusserte er, als er mit mir über den „Napoleon“ des Paul Delaroche (aus der Galerie Schletter im österreichischen Kunstverein vor mehreren Jahren ausgestellt) sprach: „Er hätte nicht gedacht, dass ihm in seinem Leben noch das Glück begegnen werde, ein so bedeutendes historisches Gemälde zu sehen.“

Der romantischen deutschen Schule gegenüber hatte er ein herbes Urtheil: „Mein Enkel (ein Knabe von 10 Jahren) zeichnet so gut, wie Albrecht Dürer,“ äusserte er einst halb im Scherz, halb im Ernste. Wie seine Worte den modernen Nachbetern Albrecht Dürer's gegenüber in vollem Ernste gewesen sein mögen, wird der Leser selbst beurtheilen können. Seine Urtheile über alte Kunst waren consequent im Sinne seiner

Schule, daher auch einseitig. Die Künstler des 15. Jahrhunderts, Deutsche und Italiener, schätzte er sehr gering, Rubens, van Dyck, Rafael, Tizian sehr hoch. Gegen die geniale Technik eines Velasquez hatte er die grössten Bedenken und hielt seine Bewunderer, sowie die des Wouwerman für Modemenschen. Bis in seine spätesten Jahre hing sein Herz an Frankreich. Das Genie, das er dort in seiner vollen Grösse auf dem Throne sah, und die Stellung geistiger, speciell künstlerischer, Bestrebungen im französischen Staatsleben haben nicht blos in seiner Seele einen bleibenden unvertilgbaren Eindruck hervorgerufen; seit jeher hat es Frankreich verstanden, die bescheidene Stellung eines deutschen Gelehrten und Künstlers zu seinem Vortheile auszubeuten. — Als Krafft am 30. October 1856 begraben wurde, standen an seinem Sarge als Träger seines Namens drei Enkel, Kinder seines einzigen Sohnes.

(„Deutsches Kunstblatt," Jahrg. 1857, Nr. 1.)

IV.

J. DANHAUSER UND FERDINAND WALDMÜLLER.

Die Entwicklungsstadien der Wiener Malerei liegen jedem unbefangenen Beurtheiler klar und verständlich vor. Es gilt dies ganz besonders für das Gebiet der Wiener Genremalerei. Die Thatsache, dass in den Jahren 1813—1840 sich in Wien eine eigenthümliche Richtung auf diesem Felde der Kunst Bahn gebrochen hat, die man die Genremalerei der Wiener Schule nennt, ist zweifellos. Ebenso gewiss ist es aber auch, dass es im verflossenen Jahrhundert in der Zeit der Barockmaler auch Genremaler von Talent und Leistungsfähigkeit gegeben hat; aber von einer österreichischen, beziehungsweise Wiener Genremaler-Schule kann füglich nicht gesprochen werden. Die Barocktechnik ist im verflossenen Jahrhundert im ganzen deutschen Reiche, zu welchem auch Oesterreich gehörte, gewissermassen international gewesen, abhängig von den Talenten und der Leistungsfähigkeit der einzelnen Künstler, jedoch ohne specifisch lokalen oder provinziellen Typus. Es ist dies für Jeden klar, der die Ursachen und die Bedeutung der Barockzeit kennt; ihre Maltechnik war conventionell. Sie zeigt noch die Traditionen der holländischen und vlämischen Schule; sie hat hie und da auch Einflüsse von Italien, speciell von Venedig, in sich aufgenommen. Die Genremaler jener Zeit legten auf Composition und Vortragsweise kein grosses Gewicht, waren aber in der Maltechnik ausserordentlich sicher. Diese Sicherheit im Vortrage und der Umstand, dass sie noch im Besitze der Traditionen der grossen Maltechnik des 17. Jahrhunderts gewesen sind, gibt den Genre-, Historien- und Porträt-

malern jener Epoche eine gewisse Bedeutung gegenüber den Malern unseres Jahrhunderts, wo diese Traditionen einer grossen Maltechnik verloren gegangen sind. Ausser den Einflüssen, welche von den Niederlanden und Italien auf die Barockmaler sich geltend machten, gab es in deutschen Landen noch eine Menge Künstler, welche die französischen Genrebilder imitirten. Die Nachahmer von Watteau, Lancret, Chardin und Greuze kommen überall vor. Einzelne haben sich auch hie und da an die Darstellung des localen Volkslebens gehalten, und insoferne sie Volkstypen behandelten, sind ihre Werke auch interessant. Aber dies Alles genügt nicht, sie speciell mit dem Namen Wiener Genremaler zu bezeichnen und sie zu einer eigenen Malerschule zu gruppiren; sie sind Barockmaler, sie gehören in die Reihe der Barockkünstler der damaligen Zeit und ihre ganze Kunst ist historisch und nur in gewisser Beziehung auch künstlerisch zu verwerthen. Anders verhält es sich mit den Genremalern zwischen 1813 und 1840. Diese Periode ist in sich abgeschlossen und hat durchwegs einen localen, specifisch österreichischen und Wiener Charakter. Bei den Genremalern dieser Periode hat man, ich möchte sagen, ein gewisses Heimatsgefühl und vermeint in der ganzen Behandlung, in der ganzen Auffassung, in Grundton und Anschauung etwas specifisch Wienerisches zu erblicken. Aus diesem Grunde sind die Hauptträger dieser Richtung, Danhauser, Waldmüller, Fendi, Eybl, Ranftl, Schindler, Gauermann u. s. f., populär im eigentlichen Sinne des Wortes geworden und werden es fortwährend bleiben, während die Genremaler der Barockzeit auf eine locale Werthschätzung keinen Anspruch erheben können.

Mit Zweien der vorhin genannten Maler bin ich in vielfache Berührung gekommen, nämlich mit Johann Danhauser und Ferdinand Waldmüller. Die Beziehungen mit Letzterem waren wesentlich polemischer Natur und bezogen sich in erster Linie auf jene Fragen, welche den Kunstunterricht zum Gegenstande haben. Die Ansichten, welche Waldmüller nach dieser Richtung hin vertreten hat, waren ganz entgegengesetzt denjenigen, welche mir als die richtigen erschienen. Mit Danhauser war ich in der letzten Zeit seines Lebens intim befreundet, und da sich nunmehr die günstige Gelegenheit bietet, über

beide Künstler, so weit meine Erinnerungen reichen, zu berichten, so ergreife ich dieselbe und knüpfe hieran zugleich einige Bemerkungen, die sich auf Künstler ähnlicher Art, mit denen ich bekannt wurde, beziehen. Indem ich diese Zeilen niederschreibe, kann ich mich einer inneren Rührung nicht entschlagen, denn, intim befreundet, wie ich mit Danhauser war, habe ich die letzten Nächte an seinem Krankenlager zugebracht und war Zeuge des Todeskampfes, der ihn in relativ jungen Jahren der Kunst entrissen hat. Im noch nicht vollendeten 40. Lebensjahre starb am 4. Mai 1845 Danhauser am Typhus. Er war nur wenige Tage krank gewesen. Kurz zuvor traf ich ihn in den Nachmittagsstunden, in welchen in der Regel mehrere Künstler und Kunstfreunde im Kaffeehause Leibenfrost am Neumarkt sich zusammenfanden, ausserordentlich an Kopfschmerz leidend. Er glaubte diesen durch den Genuss von starkem Kaffee mildern zu können. Die Sache schien mir bedenklich und ich fragte einen zufällig anwesenden Arzt um seine Meinung, worauf mir derselbe erwiderte: „Mein Bester, sehen Sie, dass Danhauser sogleich nach Hause kommt; der Mann weiss nicht, dass er den Typhus hat.“ Ich brachte ihn sofort in seine Wohnung und 8—9 Tage darauf gehörte er nicht mehr in die Reihe der Lebenden. Die Leichenrede, welche ich verfasste, wurde am Sarge des so früh dahingeshiedenen Künstlers vom Hofschauspieler L. Löwe meisterhaft gesprochen und gab der schmerzlichen Stimmung, die alle Freunde beherrschte, einen lebhaften Ausdruck.

Nachruf an Danhauser,

gesprochen von Ludwig Löwe, Hofschauspieler, am Tage der Beerdigung in dem Wohnzimmer des Künstlers, in dem die Leiche aufgebahrt war.

„Wir haben einen traurigen Liebesdienst zu erfüllen, wir haben die Leiche eines von uns allen geliebten Künstlers zur Erde zu bestatten. Während Einige der Tod abrufen vor der Zeit der Entfaltung und der Blüthe, Anderen hingegen das Glück gewährt, noch viele Jahre auf die Tage des Kampfes und Ruhmes zurücksehen zu können, hat uns der unergründliche Rathschluss

des Ewigen einen Künstler aus unserer Mitte entrissen, in der vollen Blüthe seiner Jahre, in der schönsten Zeit seines Wirkens, in einem Augenblicke, als die Reife der Erkenntniss und die Macht des Schaffens sich in ihm zu wunderbarer Einheit gepaart hat. Wir wollen das Schicksal preisen, dass es ihm gestattet hat, die Frucht der Erkenntniss noch brechen und geniessen zu können, dass es die lange Zeit seines inneren Ringens nicht spurlos von der Welt wegwischte, dass das Streben nach Sättigung, Harmonie und Zufriedenheit zur Erfüllung und zu entsprechendem Ausdrucke gekommen ist. Seine letzten Werke tragen das Gepräge dieser Ruhe, dieses gestillten Strebens und Sehns; sie sind dem Gegenstande nach so heiter und anspruchslos, wie die ersten des aufkeimenden Talenten. Dass er aber bis zu dieser Einheit durchgedrungen, dass er in einem vielbewegten Leben, mit einer Seele, empfänglich für alle Anregungen von Aussen her, seine Ursprünglichkeit bewahren und durchbilden konnte, dass alle Lockungen des Lebens keinen Reiz für ihn hatten, wenn sie nicht mit dem Grundtone seiner echt künstlerischen Seele in Verbindung standen, zeigt ebensosehr von seinem wahren Berufe zum Künstler, als von seinem festen, gediegenen Charakter. Zwischen Wollen und Können gab es für ihn keine Kluft; jedes Opfer, und wäre es noch so gross gewesen, brachte er der Kunst.

In einer Zeit, in der wir leben, braucht die Kunst Vertreter, die beides besitzen: Kenntnisse, Charakter. Die Grösse des Verlustes liegt für uns Alle darin, dass sich in ihm beide in gleichem Masse vereinten. Zwischen dem was die Laune des Augenblickes will, und zwischen dem, was sich uns als innige Wahrheit herausstellt, als Resultat der lebendigen Geschichte der Vergangenheit, als Anforderung zugleich für die Kunstwelt der Gegenwart, ist ein unheilbarer Bruch eingetreten. Wir dürfen diesen weder beschönigen noch verdecken. Je mehr wir ihn unbeachtet lassen wollen, desto unheilbarer wird er. Danhauser war ganz der denkende Mensch, diesen Bruch im Kunstleben wahrzunehmen, ganz der Künstler, um nach Massgabe der Individualität die Versöhnung zwischen Leben und Kunst einzuleiten, ganz der Charakter, um mit Ausdauer und Festigkeit das einmal Erkannte durchzuführen.

Als er die Stelle eines Professors niederlegte, that er es mit der vollsten Ueberzeugung, der Kunst einen grossen Dienst gethan zu haben, mit dem Muthe eines Mannes, der es ehrlich meinte mit sich und mit der Welt und keine Nebenrücksichten kennt. Es war der letzte Schritt seines in immerwährendem Läuterungsprocesse begriffenen Geistes. Von da an schien sein Weg gebahnt und geebnet. Ungehemmt von kleinlichen Rücksichten, entzogen einem Platze, auf dem tiefere Missverständnisse waltend, keine Ruhe für sein empfindliches Gemüth hoffen liessen, von manchen drückenden Sorgen befreit, die unglückliche Familienverhältnisse über seinem Haupte sammelten, einer Kunstrichtung hingegeben, die dem vollen Gemüthe eines in der Häuslichkeit und in der Empfindung aufgehenden Geistes zusagten, mit der Vergangenheit ausgesöhnt, mit der Gegenwart zufrieden, hoffte er auf ein ungetrübtes Dasein und Genuss im Denken und Schaffen.

Die Gegenwart und die Umstände wohl begreifend, hat er der Historienmalerei sich gänzlich abgewandt und dem Genre hingegeben. Das Höchste in der Kunst war ihm kein absolutes, für alle Zeiten hindurch gleiches, sondern ein aus den Verhältnissen sich mit Nothwendigkeit herausstellendes. Um dieses zu erringen, insoweit es die Kunst der Gegenwart zu fordern berechtigt ist, musste er auf scheinbare Grösse verzichten und alle gleissenden Trugbilder der Phantasie von sich stossen. In der Anschauung der Natur und des Gemüthslebens, in der Darstellung des Menschen in seiner Einfachheit, Natürlichkeit, fand sein Geist Beruhigung und Frieden. Die Tragödie des häuslichen Lebens, wie die idyllische Heiterkeit desselben, die er beide in vollem Gewichte im Leben selbst empfunden, waren sein heimischer Boden, auf dem er sich mit Lust und Liebe und mit einer Meisterschaft bewegte, die ihres Gleichen in der Gegenwart vergebens sucht.

Ueber die Aufgabe seines Lebens zur Klarheit gekommen, zufrieden mit seinem Wirkungskreise, in fortwährend steigender Vervollkommnung seiner Ausdrucks- und Darstellungsweise begriffen, musste er eine noch glänzendere Zukunft versprechen; für andere mitstrebende Künstler sollte er der lebendige Mittelpunkt, der gesunde Kern einer nationalen Schule werden. Das Bewusstsein

seiner Kraft und Stärke, die Concentrirung aller Geistesthätigkeiten nach dem Einen Punkte hin, nach Wahrheit und Gesundheit in der Kunst, gab seinem ganzen Wesen etwas überwiegend Durchgreifendes; und das Uebergewicht seines fein gebildeten Geistes liess das Emporsteigen einer Autorität hoffen, welche die Wahrheit ihres Ausspruches zugleich mit der Tüchtigkeit der Leistungen bekräftigen sollte, einer Autorität, die wir ebenso ersehnen, als wir sie bisher leider vermisst haben.

In der Mitte dieser Hoffnungen und Leistungen überraschte ihn der Tod seines Bruders, mit dem er mehr als 25 Jahre in ungetrübter Einigkeit Freud' und Leid ertragen hat. Das schnelle, unerwartete Hinscheiden desselben verwundete sein Gemüth im Innersten, und seine Heiterkeit war gebrochen; die Lust am Leben schien erloschen, die Freude an der Arbeit war dahin, und es bemächtigte sich seiner eine fast ununterbrochene Verstimmung. Der herannahende Sommer schien für ihn die einzige Hoffnung zu sein, sich Lust und Freude in der Natur wieder zu erwerben. Nur der Gedanke daran machte ihn heiter und froh, und die trübe Stimmung seiner Seele verlor sich dann zeitweise im Kreise der Familie und seiner Freunde. Aber die Krankheit schien ihn schon immer mehr und mehr zu umschlingen, die Verstimmung nahm zu, das Malen verlor seinen Reiz, und die Ahnung des herannahenden Todes überkam seine Seele. Oft sprach er es aus, dass die Zeit seines Lebens schon gemessen sei, mit einer Zuversicht, die seine Familie und Freunde mit Wehmuth in die nächste Zukunft blicken liess. — Nun, nachdem der Vorhang gefallen ist und Danhauser aus dieser Welt geschieden, bleibt uns die Erinnerung an ihn als einziger Ersatz für die vielen und reichen Hoffnungen, für die freundliche, humane Erscheinung dieses, auch als Mensch so achtungswerthen Künstlers.

Was die trostlose Gattin, was seine drei unmündigen Kinder an ihm, der mit solcher Liebe an den Seinigen gehangen, verloren, das wird jedes fühlende Menschenherz ermessen können. Möge es nicht an Menschenfreunden, nicht an grossgesinnten Mäcenen fehlen, welche die Familie, der er keine andere Erbschaft hinterlassen, als den Ruf eines unbescholtenen Mannes und eines tüchtigen, einzigen Künstlers, auf würdige Weise unter-

stützen, damit die Gegenwart wisse, in welchem Grade man das wahrhafte Verdienst, die einfache Grösse eines Mannes von Danhauser's Verdiensten zu schätzen verstehe.

Was seine Freunde verloren, was die Kunst — ach, wer könnte in diesem Augenblicke Worte finden, um den Schmerz der Seele auszudrücken? In unserem Kreise ist eine Kluft, eine Leere entstanden, die lange unausgefüllt bleiben, vielleicht nie mehr verschwinden wird. Unter uns, seinen Freunden und Bekannten, wird das Andenken an ihn, an sein freundlich heiteres Wesen, an seine Redlichkeit und Humanität nicht verschwinden, aber auch die Geschichte, die im lebendigen Interesse der Wahrheit einst die Kunstzustände Wiens zu beleuchten und zu würdigen verstehen wird, die zwischen Mode und Kunst, Täuschung und Wahrheit mit der Schärfe eines Gottesurtheils nach links und rechts scheiden wird, wie es verdient worden, die manch' blendende Erscheinung schon in ein Nichts zurückgedrängt, manche verkannte Grösse auf die Höhe der Weltgeschichte hinaufgezogen, wird ihm die Anerkennung nicht versagen, die der Redlichkeit seines Strebens, der Tiefe seiner Empfindung, der Meisterschaft seines Pinsels entsprechend ist. Vor der bleibenden Wirklichkeit seiner Leistungen wird die üble Nachrede verstummen, und von der Höhe einer geläuterten Weltmessung wird die Nachwelt einst zu würdigen verstehen, was für eine Kraft des Geistes, was für eine Festigkeit des Charakters dazu gehört, um inmitten der verwirrenden und entgegengesetzten Bestrebungen der Gegenwart den einzig richtigen Weg gefunden zu haben, den die Mitwelt nur zu verstehen braucht, um einer freudigeren Kunstentwicklung entgegenzugehen; sie wird deswegen Nachsicht haben mit den Fehlern, Schwächen, mit denen das irdische Sein eines jeden Menschen behaftet ist, und wird zu scheiden wissen zwischen dem, was der Zeit, und dem, was dem erleuchteten Genius eines Menschen der Art eigenthümlich angehört, wie es Danhauser gewesen.

Möge sein Andenken an ihn unter uns nie verschwinden, denn er selbst hat wohl dafür gesorgt, dass sein Andenken nicht verloren gehe!"

Und in Wahrheit war Danhauser nicht blos ein bedeutender Künstler, sondern auch zugleich ein liebenswürdiger

Charakter. Wer ihn kennen lernte, suchte seinen Umgang. Das allzu kritische Wort, welches Grillparzer für die Leichenrede des Tondichters Franz Schubert gebrauchte, passt so eigentlich auf Danhauser; denn er war in seinen letzten Jahren in einer aufsteigenden künstlerischen Bewegung begriffen, und das Beste, was er hätte leisten können, hat er mit in das Grab genommen. Er hatte einen Kreis von Kunstfreunden, die ihn hochschätzten und beschäftigten. In erster Linie waren es der damalige Erzbischof von Erlau, Ladislaus v. Pyrker, der Kaufmann J. Beck, der Stahlfabrikant Putschke, Ritter v. Steiger, v. Arthaber, Bühlmayer, Fellner und andere Wiener Bürger, welche ihm Aufträge ertheilten. Sie waren es auch, die ihn sozusagen gehalten haben, wenn der Ausdruck erlaubt ist, in jenen Zeiten, als er der akademischen Laufbahn im Jahre 1844 den Rücken kehrte.

Als Danhauser in dem genannten Jahre seine Stelle als Corrector der Akademie, welche er im Jahre 1838 angetreten, niederlegte, waren die Verhältnisse an der gedachten Anstalt ziemlich unleidlich geworden. Es fehlte dem Lehrkörper an einheitlichem Zusammenwirken. Die Architekturschule war selbstständig gesondert, gemeinsame Berathungen der Professoren fanden beinahe im ganzen Jahre nicht statt; die Malerschule war von Director Anton Petter, einem Historienmaler, geleitet, und auch der Secretär der Akademie, Herr v. Remy, ein Bureaukrat vom Scheitel bis zur Zehe, wusste einen ungünstigen Einfluss zur Geltung zu bringen. Director Petter war als Maler selbst höchst unbedeutend und durchaus keine Autorität. Zu Füger's Zeiten dominirte die antike Richtung, aber nach und nach trat an die Stelle dieser akademischen Kunstrichtung die christlich-germanische, oder besser gesagt, die kirchlich-romantische Richtung, an deren Spitze Führich und Kupelwieser standen. Insbesondere Führich trat mit geistvoller Schärfe für diese Principien ein und war ohne alle Frage der eigentliche Führer dieser Richtung. Nun fingen auch andere, weniger bedeutende Künstler an, sich dieser Richtung zuzuwenden. Joh. Ender malte noch in seinen späteren Lebensjahren die grossen Fresken in der Tirna'schen Capelle der Stefanskirche; Rösner und Schulz huldigten gleichfalls dieser Richtung. Danhauser

schlug jedoch ganz andere Wege ein. Er war seinen Gesinnungen nach ein Repräsentant des liberalen Bürgerthums, und obwohl auch er in jüngeren Jahren sich mit Altarbildern beschäftigte und solche sogar noch in der letzten Zeit malte, war er doch von anticlericaler Gesinnung.

Danhauser folgte in seinen Kunst-Anschauungen den Anregungen seines Lehrers, des Galerie-Directors Peter Krafft, der Protestant und in religiösen Dingen höchst indifferent, sowie jedem mehr oder weniger zelotischen Auftreten abhold war. In den Traditionen der französischen Schule aufgewachsen, pflegte er das Studium der Antike und der Natur; und mit richtiger Erkenntniss der Bedürfnisse der Gesellschaft liess er jene jungen Leute, welche sich ihm anschlossen, an diesen Studien im weitesten Sinne des Wortes theilnehmen. Diesen Anschauungen huldigte Danhauser, je älter er wurde, immer mehr. Die Neigung zur Darstellung von Begebenheiten, welche dem modernen Leben entnommen sind, war den Akademikern der alten Schule und den Akademikern der religiösen Richtung ein Greuel. Die Einen wie die Anderen betrachteten das Genrebild sozusagen als eine niedrigere Art der Kunst, wie dies ja noch heutigen Tages bei vielen Historienmalern der Fall ist. Die Akademiker, welche das historische Fach pflegten, fühlten sich daher gewissermassen geistig degradirt, dass ein Maler wie Danhauser, welcher der genrehaften Richtung huldigte, als Corrector an der Akademie fungirte. So gerieth Danhauser, der als Corrector eine untergeordnete Stelle einnahm, in eine unbehagliche Stimmung, welche wuchs, als die clericale und romantische Richtung noch mehr an Bedeutung gewann. Lebendigen Temperaments und mit einem ausgesprochenen Zug von Humor und Ironie, wie Danhauser war, konnte es an Conflicten nicht fehlen und Reibungen waren an der Tagesordnung. Die Stellung wurde ihm daher unleidlich und er trat aus der Akademie. Für ihn war dieser Umstand gewissermassen eine Erlösung, denn er konnte nun bestimmter und entschiedener dem Zuge seiner Seele folgen. Denn Alles, was er im Auslande gesehen, und alle Erfahrungen, die er selbst gesammelt, bestimmten ihn, die Richtung einzuhalten, die seinen Principien und Neigungen am meisten zusagte. Allerdings war sein Aus-

tritt aus der Akademie mit materiellen Nachtheilen verbunden. Die kaiserliche Galerie hat damals von dem oppositionell gesinnten Maler keine Bilder gekauft. In dem Engerth'schen Kataloge der Galerie im Belvedere für die moderne Schule befinden sich nur drei Bilder von Danhauser, von welchen eines ein Preisbild der Akademie war, und zwei aus den Jahren 1828 und 1829. Erst in neuerer Zeit sind für die moderne Abtheilung der kaiserlichen Gemäldegalerie Bilder von Danhauser angekauft worden, welche den Künstler würdig repräsentiren.

Auch von literarischer Seite her hatte Danhauser vielfach Anfechtungen zu erleiden, die seiner bekannten oppositionellen künstlerischen Richtung entsprangen. Am unangenehmsten berührte ihn eine Kritik, welche in der „Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht wurde. In Wien war es Preleuthner, der die kirchlich-romantische Richtung in höchst anständigen Formen vertrat, selbstverständlich aber oppositionell gegen das Genrebild sich stellte. In der „Allgemeinen Zeitung“ hingegen war es Baron Zedlitz, ein gefeierter Dichter und politischer Parteigänger des Metternich'schen Systems, der seine politischen Mittheilungen aus Wien auch häufig auf eine Kritik über Kunst ausdehnte. An eine Polemik konnte damals nicht gedacht werden, war ja selbst die „Allgemeine Zeitung“ damals in vielen Kreisen als ein oppositionelles und höchst liberales Organ angesehen; eine Polemik aber gegen den Günstling der Staatskanzlei in Wiener Journalen wäre fast ganz unmöglich gewesen. Da Danhauser schriftstellerisch nicht antworten konnte, so antwortete er durch ein Gemälde, welches damals grosses Aufsehen erregte. Er malte eine Hundefamilie, im Vordergrund ein dickschädeliger Hund mit einem Typus, jenem nicht unähnlich, welchen der vornehme Kritiker der „Allgemeinen Zeitung“ an sich trug. Das Bild war auf der historischen Ausstellung nicht zu sehen. Es befand sich damals im Besitze des Herrn Ritter von Steiger, einem Förderer von Danhauser. Wie empfindlich Danhauser gegenüber der öffentlichen Kritik war, zeigt am besten der Umstand, dass er durch volle drei Jahre nichts mehr ausstellte. Nur äussere Verhältnisse bestimmten ihn dann wieder, eine Ausstellung seiner Werke zu einem wohlthätigen Zweck

zu veranlassen und auf diese Art vor die Oeffentlichkeit zu treten. Es waren damals von ihm zwölf Bilder ausgestellt, mit welchen der Künstler sich wieder beim Publicum einführte.

Von grossem Einfluss auf die künstlerische Entwicklung Danhauser's waren die Reisen, die er nach Baiern und nach Holland machte. Künstlerreisen, mit Ausnahme solcher nach Italien, speciell Rom, waren damals sehr selten, und moderne Bilder der Münchener, holländischen oder französischen Schule wurden wie eine verbotene Waare angesehen und waren in Folge dessen ausserordentlich selten. Auch die kaiserliche Galerie im Belvedere vermied aus diesem Grunde den Ankauf ausländischer Bilder zum unzweifelhaften Nachtheil der Wiener Künstler. Die gedachte Reise eröffnete Danhauser einen Einblick in die Maler-Ateliers von München, Antwerpen und Amsterdam und dies war ganz geeignet, seine Anschauungen zu befestigen und energischer als je beschäftigte er sich mit der Weiterbildung der Genremalerei. In dieser seiner Richtung wurde er von den intelligentesten Kunstfreunden Wiens bestärkt.

Mit Vorliebe wendete sich Danhauser der Schilderung des modernen bürgerlichen Lebens zu. Wie Waldmüller das Bauernleben in Niederösterreich künstlerisch verwerthete, so waren Danhauser's Neigungen den socialen Conflicten, den Leiden und Freuden des Bürgerstandes zugewendet. Er wählte sich auch Vorwürfe ähnlicher Art wie David Wilkie und Gisbert Flüggen in München. Seine Seele beherrschte ein feiner Zug von Humor, der für einen Künstler, welcher sich dem Genrebilde zuwendet, unerlässlich nothwendig ist. Jene Künstler, denen diese humoristische Ader fehlt, sind nicht geeignet, dieses Gebiet zu betreten. Danhauser steht nicht auf derselben künstlerischen Höhe wie David Wilkie, aber er war ungleich bedeutender als Flüggen und andere deutsche Künstler, welche dieselbe Richtung vertraten. Ich wüsste heutigen Tages keinen Künstler, der die geistige Kraft hätte, ähnliche Genrebilder zu malen oder vielmehr zu erfinden, wie es bei Danhauser der Fall war. Sein „Weinmost“ (1835), sein „Prasser“ (1836), sein „Augenarzt“ (1837), seine „Testaments-Eröffnung“ (1839), „Liszt am Clavier“ (1840), sein „Familien-Concert“ (1841), sein „Antiquitäten-Liebhaber“ (1843), sein „Dorfpolitiker“ (1844), sein „Stiegenweibchen“

(1845), „Das Kind und seine Welt“, sein „Geständniss“ u. s. f. sind lebendige Schilderungen aus dem gesellschaftlichen Leben, welche die Gemüthszustände der Menschen im Bilde klar vor Augen führen. Er steckte seine Figuren nicht in ein fremdes Costüm, wie es damals und jetzt bei vielen Genremalern der Fall ist, die glauben, sie müssen ihre Gestalten in ein Rococo-Costüm kleiden, um mit denselben wirken zu können. Sie entfremden sich dadurch dem Leben und der richtigen Anschauung, sie liefern Costümbilder und nicht Lebensbilder jener Zeit, der sie angehören. Es erlebt jeder Genremaler im Geiste einen Roman oder eine Novelle, die er sich in seiner Phantasie gestaltet und dann auf ein Bild concentrirt, womit er das Interesse des Beschauers zu fesseln sucht. Sind sie gut componirt, sind sie lebendig dargestellt, sind die Empfindungen wahr und charakteristisch wiedergegeben, so fühlt man, dass der Moment, welcher dargestellt wird, das Product eines Familien-Ereignisses ist, das im Bilde zum Ausdruck kommt. Die heutigen Genremaler verlieren zum Nachtheil der eigenen Kunst dieses Gebiet viel zu sehr aus den Augen. Der einzige Wiener Genremaler, Kurzbauer, hat einen ähnlichen Weg wie Danhauser betreten und ist in einigen seiner Werke als ein Fortsetzer jener Richtung zu betrachten, welche durch Danhauser und andere ältere Maler vor dem Jahre 1848 eingeschlagen wurde. In der Schilderung der gesellschaftlichen Zustände Wiens hat Danhauser eine gewisse Verwandtschaft mit Bauernfeld, mit welchem er eng befreundet war. Auch Bauernfeld empfand zuweilen die Neigung, sich auf das historische Drama zu werfen, aber es ist ihm niemals geglückt; seine reizendsten Erfindungen sind jene Lustspiele, welche das Wiener Leben als solches schildern. Die historischen Gemälde, welche Danhauser angefertigt hat, zeigen, wie viel Danhauser in der Akademie gelernt hat, aber seine künstlerische Begabung lag, wie gesagt, in der Wiedergabe des gesellschaftlichen Lebens. Die Genrebilder Danhauser's sind echte Zeitbilder und haben daher grossen Werth, während seine historischen und religiösen Bilder aus früherer Zeit wenig Beachtung finden. An der Rückseite des Stefansdomes befinden sich die Ueberreste eines Frescogemäldes von Danhauser, die heilige Maria darstellend; tausende von Beschauern gehen daran

vorüber, ohne sich nur an Danhauser zu erinnern, während sein „Prasser“ und seine „Klostertsuppe“ jedem gebildeten Wiener bekannt sind.

Danhauser hat sich auch mit den graphischen Künsten beschäftigt.¹⁾ Es existiren von ihm sechs Radirungen und ebenso viele Lithographien, unter letzteren auch das Porträt des Kaufmanns J. Beck vom Jahre 1843 und des Kupferstechers A. Bogner (gestorben 1859), mit dem Danhauser speciell befreundet war.

Während Danhauser kaum ein Alter von vierzig Jahren erreichte, ist es vier Hauptmeistern der Wiener Schule vergönnt gewesen, bis in die jüngste Zeit ihre Thätigkeit fortzusetzen und den Umwandlungsprocess in den künstlerischen Verhältnissen der Kaiserstadt mitzumachen. Es sind dies: Ferdinand Waldmüller (geb. zu Wien 1793, gest. 1865), Friedrich Amerling (geb. zu Wien 1803), Rudolf Alt (geb. zu Wien 1812) und Josef Kriehuber (geb. zu Wien 1801, gest. 1876). Alle diese genannten Künstler waren und sind, wie Danhauser, Wiener im eigentlichen Sinne des Wortes und durch Familienverhältnisse vielfach mit Wiener Familien eng verbunden. Sie erfreuten sich Alle eines Rufes, der weit über die Grenzen der Heimat hinausging. Jeder von ihnen hatte in der Art der Darstellung, in der Wahl der Vorwürfe, in der psychologischen Motivirung seiner Werke sich so sehr als Wiener Künstler bewiesen, dass die Kunstwerke, die aus ihren Händen hervorgegangen sind, einen specifisch localen Charakter an sich tragen. Sie gehören im eigentlichen und besten Sinne des Wortes zur Wiener Schule.

Ferdinand Waldmüller pflegte das gesammte Gebiet der Malerei. Er fertigte Blumenstücke und Stilleben, Landschaften, Genrebilder, Historiengemälde und Porträts. Er war durch-

¹⁾ Ueber Danhauser geben A. Andresen „Die deutschen Maler-Radirer“, Bd. IV, S. 201—216, und die „Oesterr. Revue“, Jahrg. 1865, S. 146—165, eingehende Berichte. Ueber die Geburtsstätte J. Danhauser's verbreitet sich ein Aufsatz von Dr. A. Ilg in der „Neuen Wiener Illustr. Zeitung“, 1879, Nr. 4 und 5. Der Vater Danhauser's war Tischler, wohnte im Althan'schen Palais und bemühte sich um Verbesserung des Geschmackes. Möbel in der Art Danhauser's Vaters kommen auch auf Bildern Danhauser's vor.

wegs eine streitbare Natur, und so lange er an der Akademie wirkte, hatte er Conflict innerhalb und ausserhalb derselben. Es war dies auch in der Natur der Dinge begründet, denn, trotzdem er an der Akademie als Lehrer und Custos angestellt war, so zeigte er sich doch als der entschiedenste Gegner des akademischen Unterrichtes. Ein Naturalist, der er war, hatte er die feste Ueberzeugung, man könne den akademischen Unterricht einzig und allein im grossen Stile durch das Studium der Natur begründen. Ihm schien Alles, was sonst für den Kunstunterricht erforderlich ist, als ein unnöthiger Ballast, der so bald als möglich entfernt werden müsste. Im Jahre 1846 veröffentlichte er eine Streitschrift unter dem Titel: „Das Bedürfniss eines zweckmässigen Unterrichtes im Malen und in der plastischen Kunst.“ Er meinte, dass ein Jahr genügen würde, um einen jungen Mann für die Kunst heranzubilden, und während dieser Zeit sei derselbe auf nichts Anderes hinzuweisen, als auf das Studium der Natur. Diese Schrift führte mich in einen literarischen Conflict mit Waldmüller und im Jahre 1848 veröffentlichte ich eine kleine Schrift, welche den Titel führt: „Die Reform des Kunstunterrichtes und Professor Waldmüller's Lehrmethode.“ — Diejenigen, welche Kunststudien oblagen oder Kunstkenner und Kunstliebhaber waren, wurden in gewisser Beziehung entrüstet über einen Künstler, der, wie Waldmüller, einer so vorzüglichen Gemälde-Sammlung vorstand, wie es die akademische Galerie und die Lamberg'sche Sammlung ist, und doch solche Grundsätze zur Geltung bringen wollte. War er sich doch selbst darüber nicht klar, auf welchem Wege er zu der relativ grossen Kunsttechnik gekommen ist, die er geübt hat. Waldmüller hat in den ersten Jahren seiner Künstler-Laufbahn vorwiegend alte Bilder copirt und hat sich auf diese Weise nicht blos technische Meisterschaft anzueignen gewusst, sondern das Copiren der alten Meister hat ihn auch auf jene Bahn geführt, auf der er später so glänzende Erfolge erzielte. Die Grenzen des Genrebildes erkannte Niemand deutlicher als Waldmüller selbst, und auf keinem anderen Wege kann man besser zu dieser richtigen Anschauung gelangen, als auf dem, welchen Waldmüller, durch das Copiren alter Bilder, betreten hatte. In dieser Richtung übte er noch die Gewohnheit des vorigen

Jahrhunderts, in welchem man alte Bilder copiren liess, um damit insbesondere die Säle der Gemäldegalerien der grösseren Klöster und Stifte Oesterreichs zu schmücken. Man findet dort eine grosse Zahl von sogenannten Wouvermans, P. Potters, Teniers u. s. f., die auf solche Art entstanden sind und im Auftrage vornehmer Herren und der hohen Geistlichkeit gemalt wurden. Es war damals nichts Auffallendes und für den Künstler nichts Demüthigendes, wenn man einen Auftrag in der Form gab: „Machen Sie mir einen Teniers, malen Sie mir einen Potter, malen Sie mir einen Dujardin“ u. s. f. Ist ja doch ein bekanntes und interessantes Bild in der Wiener Gemäldegalerie von Berghem, das lange Zeit als Original gegolten hat, auf diesem Wege entstanden, und doch nur eine meisterhafte Copie eines Wiener Künstlers. Dieses Copiren alter Bilder ist Waldmüller ausserordentlich zu statten gekommen. Begreiflich ist es wohl, dass er mit der Zeit dieser Beschäftigung überdrüssig wurde und dass sein eigener Schaffenstrieb ihn auf selbstständige Erfindung hinwies, so dass er dann durch eine Art von geistigem Rückschlag gerade das Studium der alten Meister perhorrescirte, durch das er selbst sich die Kunsttechnik zu eigen gemacht hat. Diese Gleichgiltigkeit gegenüber dem Studium der alten Meister hat aber an einer Kunstschule grosse Gefahren im Gefolge, da die Zöglinge sich nur zu leicht überheben, indem sie, dieses Studium vernachlässigend, geneigt werden, bei dem Mangel an Autoritäten keine andere anzuerkennen, als ihr eigenes Selbst. Es ist ja eben ein Nachtheil aller deutschen Kunstschulen, der wiederholt berührt wurde, dass die deutschen Künstler im Gegensatze zu den französischen viel zu wenig auf das Studium der alten Meister hingewiesen werden. Bezüglich Waldmüller haben Kunstfreunde öfters dargelegt, dass derselbe sich viel zu sehr des Schwarzspiegels bediente und dadurch jenen eigenthümlichen schweren Ton in seine Bilder hineinbrachte, der unangenehm auffällt und sein ganzes Colorit beherrscht. Die Versuche, die Waldmüller gemacht hat, sein Princip auf das Gebiet der Historienmalerei zu übertragen, waren von ihm ernst gemeint, konnten jedoch von Kunstfreunden nicht ernsthaft genommen werden. Wer nur einmal ein historisches Gemälde von Waldmüller angesehen

hat, fühlt ganz deutlich, dass der nackte Naturalismus, wie ihn dieser Künstler vertreten, auf das Gebiet der Historienmalerei nicht ausgedehnt werden kann, es wäre denn, man verfügte über eine Technik in grossem Stile, wie dies bei Caravaggio, Ribera u. A. der Fall war. Es existiren hingegen von Waldmüller einige grosse Porträts, die, so viel sich auch sonst darüber sagen lässt, eine vorzügliche Charakteristik und treue Auffassung, trotz gewisser Härten in den Linien und im Colorit der dargestellten Personen, aufweisen.

Als Genremaler nimmt Waldmüller einen ersten Rang ein. Er ist durchwegs originell und ergänzt Danhauser in vorzüglicher Weise. Während Letzterer das Leben des städtischen Bürgerstandes künstlerisch verwerthete, hat Waldmüller vorwiegend das Bauernleben des Wienerwaldes zum Gegenstande seiner Darstellungsweise gemacht; ich sage nur vorwiegend, denn er hat auch eine Reihe ganz eminenter Genrebilder producirt, die vorzugsweise das Kindesleben darstellen. Er hat Natürlichkeit, Wahrheit und Lebendigkeit mit solcher Sorgfalt angestrebt, dass sogar ein gewisser Zug von Carikirtheit in seinen Werken zu bemerken ist, der seinem allzu ängstlichen Streben, charakteristisch zu sein, entsprungen ist.

Auch das Talent der Erfindung der Situation war bei Waldmüller in hohem Grade ausgebildet. Er wusste solche Vorgänge im Volksleben zu finden und Scenen darzustellen, die das Gemüth ergreifen oder erheitern. Es gibt Bilder von ihm, die von einer unmittelbaren, bezaubernden Wirkung sind. Ich erinnere mich, um ein Beispiel anzuführen, an ein kleines Bild, auf welchem ein Verwundeter auf Stelzen sein Heimatsdorf betritt und ein Mädchen den Ankömmling nahen sieht. Man sieht dem Bauernmädchen gewissermassen die Frage am Munde an: „Gott, wie sieht unser Franzl aus!“ Mit Recht haben eine Reihe seiner Bilder Berühmtheit erlangt, wie „Die Bescherung am Christabend“, dann die „Niederösterreichische Bauernhochzeit“, die „Aufnahme des neuen Lehrlings“, der „Austritt aus der Schule“ u. s. f. Mit Wilkie lässt sich Waldmüller nicht vergleichen; viel mehr Analogie haben die Bilder des Letzteren mit jenen modernen französischen Genremalern, welche das Bauernleben in der Bretagne dar-

stellen, wie Breton und Aehnliche, und da kann man wohl sagen, dass Waldmüller auch die Franzosen in der unmittelbaren Wahrheit übertrifft, wenn auch nicht in der malerischen Wirkung; Breton und Waldmüller sind Naturen, die auf demselben geistigen Boden sich bewegen. Naturalisten und Kunstreformatoren ganz anderer Art als Waldmüller sind Courbet und die Prärafaeliten der englischen Schule.

Die Vortragsweise Waldmüller's hat sich seit Beginn seiner Thätigkeit wenig geändert. Seine früheren Arbeiten sind etwas klarer in der Farbe und genauer und präciser in der Einzeldarstellung. Die Luftperspective ist ihm nie ganz gelungen, insbesondere bei figurenreichen Bildern, speciell wegen der zu häufigen Anwendung des Schattenspiegels. Die letzteren Arbeiten sind etwas schwächer, was in Folge des hohen Alters, in welchem er dieselben ausführte, wohl begreiflich ist, aber alle seine Werke sind schätzbar und in hohem Grade beachtenswerth.

Waldmüller ist einer von den wenigen Künstlern Wiens, denen man die Gründung einer Schule nachweisen kann. Es ist begreiflich, dass das naturalistische Princip, welches er vertrat, die jungen Leute entzückte, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Darstellung der Natur bei einem Kunstwerk eine hervorragende Rolle spielt. Unter den Künstlern, welche aus den Sälen der Akademie in das Atelier Waldmüller's übergetreten sind, dürften in erster Linie der Maler Zichy und die Genremaler A. Schönn (geb. zu Wien 1826), Löffler (geb. zu Lemberg 1830), Friedländer (geb. zu Kohljetz 1825) und Franz Schams (geb. 1823) zu nennen sein. Zichy ist ein ganz beachtenswerthes Talent, der aber, wie Viele seiner ungarischen Landsleute, sich weit überschätzt. Seine Compositionen sind durchwegs krankhaft und überreizt. Die geistige Gesundheit, welche die Arbeiten Waldmüller's auszeichnet, fehlt den Arbeiten Zichy's gänzlich. Er ist sich weder über die Grenzen seines Talentes, noch über die der Kunst vollständig klar. Löffler, ein Pole, wirkt gegenwärtig an der Akademie der bildenden Künste in Krakau, und Friedländer, ein Böhme von Geburt, bewegt sich auf dem Boden des Genrebildes mit Tüchtigkeit. Der hervorragendste aller seiner Schüler ist ohne alle Frage A. Schönn.

Von den früher erwähnten drei Künstlern, Amerling, Alt und Kriehuber, ist Letzterer nicht mehr unter den Lebenden. Amerling und Alt hingegen gehören, trotz ihres bereits hohen Alters noch immer zu den producirenden Künstlern. Es ist nicht meine Aufgabe, die Lebensweise und das Wirken dieser Künstler zu schildern, da ich denselben nur gelegentlich näher gestanden bin und über deren Wirksamkeit in der jüngsten Zeit mehrfach und ausführlich geschrieben wurde. Es hiesse dies nur wiederholen, was schon gründlicher behandelt wurde, als es in dem Rahmen dieses Aufsatzes geschehen könnte. Alle drei genannten Künstler sind ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit und der Selbstständigkeit ihrer Leistungen nach in sich geschlossene Persönlichkeiten; sie haben ihre künstlerischen Anschauungen ihr ganzes Leben hindurch nicht verändert. Kriehuber (geb. 1801) war in seinen jüngeren Jahren gewissermassen der Rivale Daffinger's (geb. 1790), welcher seinem ganzen Bildungsgange nach noch der älteren Füger'schen Schule angehörte. Daffinger war ausserordentlich geistreich und voll Humor. Als Miniatur- und Aquarellmaler dürfte er höher stehen als Kriehuber. Kriehuber hingegen hatte eine ausserordentlich leichte Auffassung und Darstellung im Porträt und wusste jeden einzelnen Kopf charakteristisch und mit einer gewissen Eleganz darzustellen. Die Zahl der von Kriehuber angefertigten Porträts, welche tausend bedeutend übersteigt, bilden eine complete Zeitgeschichte. Eine vollständige Sammlung von Kriehuber'schen Lithographien befindet sich in der Familien-Bibliothek des Kaiserhauses. Er lithographirte mit solcher Meisterschaft, dass er von keinem Rivalen auf diesem Gebiete in Deutschland übertroffen wurde. Er fertigte auch verschiedene Aquarelle an, und zwar malte er mit Vorliebe Landschaften. Auch in seiner äusseren Erscheinung war Kriehuber originell; er sah mehr einem Orientalen ähnlich als einem Europäer. Er hatte eine vornehme Art, sich zu kleiden und zu bewegen und suchte die vornehme Gesellschaft, wie Maler Ranftl. Zu der Zeit, als die Photographie in's Leben trat, wendete sich das Publicum von dem Künstler ab, unverständlich, wie es in Sachen der Kunst ist. Heutigen Tages haben wir keinen Künstler aufzuweisen, der als Ersatz für Kriehuber betrachtet werden kann.

Nicht minder originelle Künstler sind Amerling und Alt. Alt ist mit Passini der bedeutendste Vertreter des Aquarells in Oesterreich. In den letzten Jahren erhielt er eine Reihe von Staatsaufträgen und wurden die so entstandenen Bilder der akademischen Galerie eingereiht. Auch die Darstellung der feierlichen Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes im Festsaal desselben wurde ihm übertragen. Professor Griepenkerl hat in jüngster Zeit ein lebendiges Porträt dieses Künstlers gemalt. Amerling kommt in erster Linie als Porträtmaler in Betracht. Es ist bekannt, dass er, nachdem er die Akademie verlassen hatte, nach England ging, wo er vorzugsweise bei Reynolds seine weitere Ausbildung verfolgte. Viele seiner Porträts haben einen bleibenden Werth; sie zeigen eine lebendige Darstellung und eine Art des Colorits, welche deutlich an die englische Schule erinnert. Sein Selbstporträt hat er mehrere Male gefertigt und erst in letzterer Zeit wurde ihm von Staatswegen der Auftrag zu Theil, den Präsidenten des Obersten Gerichtshofes, v. Schmerling, zu malen. Er gehört zu den passionirtesten Sammlern Wiens und besitzt ein Häuschen in der Nähe der Mariahilferlinie, das, angefüllt von Antiquitäten aller Art, in höchst malerischer Weise eingerichtet ist. Es wird nur durch Hans Makart's Atelier übertroffen. Jahraus, jahrein wandert er den Sommer hindurch, um seine Sammlungen zu vermehren. Kriehuber, Alt und Amerling gehören zu den originellsten Erscheinungen Wiens.

V.

FRIEDRICH GAUERMANN.

(Geschrieben im Jahre 1845.)

Fr. Gauermann war den 20. September 1807 zu Miesenbach in Niederösterreich (Viertel Unter-Wienerwald) geboren. Sein Vater Jacob Gauermann¹⁾, der seinerzeit renommirter Landschaftler war, brachte den Sommer auf einer ihm gehörigen Landwirthschaft zu Miesenbach zu. Er war im Dienste des Erzherzogs Johann und unternahm mit demselben viele Reisen. Während der ältere Bruder (gest. 1829) sich der Lieblingsbeschäftigung seines Vaters zuwandte, studirte der jüngere, Friedrich, Oekonomie unter Leitung seines Grossvaters, eines tüchtigen, praktischen Oekonomen, ohne in der frühesten Jugend einen besonderen Sinn für Kunst gezeigt zu haben. Der Tod seines Grossvaters veranlasste ihn, seine ökonomische Laufbahn aufzugeben; ihn regte das Leben seines älteren Bruders an, der

¹⁾ Jacob Gauermann, ein Schwabe, geboren 1773 zu Effingen in der Nähe von Stuttgart, war ein Landtischler. Ueber seine Jugendzeit existiren Aufzeichnungen, welche im „Deutschen Kunstblatt“ vom Jahre 1821 in Nr. 57 veröffentlicht wurden. Sie sind neuerdings wieder abgedruckt in Andresen-Wessely's „Deutsche Maler und Radirer“, V. Bd., S. 268. Später ging Jacob Gauermann nach Wien und trat dort in die Akademie der bildenden Künste ein. Er erhielt Förderung und Unterstützung vorzugsweise durch den Landschaftsmaler Molitor und von den Leitern der Wiener Kupferstich-Sammlungen, Bartsch und Rechberger. Später wurde er vom Erzherzoge Johann beschäftigt. Er starb im Jahre 1843 in Miesenbach, wo er ein kleines Gut besass. Die Aquarelle von Jacob Gauermann sind in den Besitz des gegenwärtigen Grafen von Meran übergegangen. Das gesammte Radirwerk von Jacob Gauermann umfasst 94 Blätter.

sich häufig nach Miesenbach begab und gemeinsam mit seinen Schulcollegen, dem später bekannten Thiermaler Rauch und Landschaftsmaler J. Höger ²⁾, in Miesenbach Studien nach der Natur machte. Er ging, ohne früher gezeichnet zu haben, mit seinen älteren Jugendfreunden hinaus, um nach der Natur zu zeichnen, und die erste Zeichnung gelang. Sie ist noch in den Händen des Künstlers, der sie mit inniger Pietät bewahrt als den ersten Versuch, seine Geistesschwingen zu heben. Dieser erste gelungene Versuch gab dem Knaben Muth, die Künstlerbahn zu betreten. Aber wie oft gehen Gelegenheiten vorüber, Geistesanlagen zu wecken und auf die Aeusserungen derselben aufmerksam zu machen. Nicht wozu wir den Menschen erziehen wollen, sondern nach der Richtung, in welcher er sich selbst erzieht, und durch Empfänglichkeit für Eindrücke, durch Aussprechen derselben, ja selbst durch die Art des Aussprechens uns auf die Grundstimmung seiner Seele aufmerksam macht, sollen wir ihn erziehen, wenn nicht unsere Erziehung ein gewaltsames Eingreifen in das stille Heiligthum der Seele eine unheilbare Zwietracht zwischen dem Eingepflanzten und Angeborenen hervorrufen soll. Selten ist die Macht des Angeborenen so stark, die Eindrücke einer falschen Richtung zu überwinden, selten bricht sie sich zu klarem Selbstbewusstsein durch und meistens sind die Narben dieses harten Kampfes bis in das spätere Alter sichtbar. Oft werden die ersten leisen Entwicklungs-Aeusserungen von dem Treiben der Alltagswelt überhört und das stille Schaffen des Geistes in den Knabenjahren geht klang- und spurlos vorüber. Friedrich's Vater muss man es danken, dass er den Ruf des tagenden Künstlerbewusstseins aufgefasst und festgehalten hat. Er hat den Zug des Sohnes wohl begriffen und auf eine Weise geleitet, die seiner Individualität entsprechend war und uns ein günstiges Vorurtheil von dem feinen Tacte des Erziehers gibt.

²⁾ J. N. Rauch (geb. zu Wien 1804, gest. 1847) war ein Talent ganz ähnlicher Richtung, wie Fr. Gauermann. Er wich der wachsenden Concurrenz Gauermann's und lebte meist im Auslande, vorzugsweise in Russland. — J. Höger (geb. zu Wien 1801, gest. 1877) wurde Gauermann's Schwager und war als Landschaftler, Lehrer und Sammler gleich geschätzt.

Fr. Gauermann war 14 Jahre alt, als er die erste Zeichnung nach der Natur machte. Von da an waren Natur und die ersten Künstler der alten niederländischen Schule die Bildungsschule, an der Friedrich sein junges Talent nährte. Wir müssen bei dieser Thatsache etwas verweilen. Jacob Gauermann, der Vater, Landschaftler, namentlich Aquarellist, war als Künstler nicht frei von den Fehlern seiner Zeitrichtung, aber er hatte eine tiefe Achtung vor den grossen Meistern Ruysdael, P. Potter, Dujardin, H. Roos u. s. f. An diese wies er seinen Sohn und Friedrich zeichnete fast alle Radirungen dieser Meister nicht blos einmal, einzelne Blätter vielmals durch. Unsere Gegenwart ist nicht so naiv und befindet sich nicht in so primitiven Zuständen, dass wir die positiven Grössen der Vergangenheit, welche nur Starrsinn und Bornirtheit wegdisputiren oder Verblendung nicht anerkennen, ignoriren könnten. Nur an dem wahrhaft Grossen erzieht sich die Menschheit; was wären wir ohne Homer, Shakespeare, ohne Rafael und Rubens? Ihre Vernachlässigung in der Kunstbildung ist der grösste Fehler unserer modernen Erziehung. Was Andere durch diesen Fehler leiden, das zu entwickeln gehört nicht hieher; aber was das Studium nach grossen Mustern Gutes hat, liegt in Fr. Gauermann's Werken zu Tage. Die k. k. Hofbibliothek und die Bibliothek der k. k. Akademie (auf der Akademie selbst genoss er gar keinen Unterricht) waren die Orte, an welchen Fr. Gauermann seine Zeichenstudien machte. Nachdem er sein Auge an dem geübt, was die Arbeiten der grössten Thier- und Genremaler bieten, ging er zur Natur über, welche ihm keine stumme Göttin mehr war; in tausend und tausend Zügen, unbeachtet von Jenen, die sich nicht dazu durch Studien, wie Fr. Gauermann, herangebildet haben, sprach sie zu seiner Seele, und aus der Wechselwirkung dieser Grössen, der Natur und Kunstwerken einerseits und der empfänglichen Seele andererseits entwickelte sich seine Individualität, bescheiden, still und zurückgezogen, als Mensch klar und heiter und bewusst als Künstler. Nie hat Fr. Gauermann vergessen, wem er seinen Ruf verdankte und wie er ihn gründete, und bis auf den heutigen Tag copirt derselbe periodisch alte Bilder, vor Allem P. Potter und Th. Wouverman, wozu ihm die gräflich Czernin'sche

Galerie mit edler Liberalität geöffnet wurde. Schon in seinen Jugendjahren malte Fr. Gauermann direct nach der Natur in Oel, obgleich er darin gar keinen Unterricht genossen hatte, weder von Seite seines Vaters, noch sonst eines Lehrers. Er war ganz und gar Autodidakt; nur durch Copiren älterer Werke läuterte und stärkte er seine Technik. Auch waren Maler-Ateliers für junge Künstler, wie sie jetzt durch Steinfeld, Waldmüller, Ender auf der Akademie eingeführt sind, damals noch nicht im Schwunge. Dass sich unter diesen Umständen eine besondere, von keinem Schulzwange beengte Natur herausbilden musste, ist bei der entschiedenen Anlage des Künstlers einleuchtend.

In den Gebirgsgegenden Niederösterreichs aufgewachsen, vertraut mit ihren Eigenthümlichkeiten, mit dem Sittenleben ihrer Bewohner, ist es auch natürlich, dass Fr. Gauermann seine Studien in diesen Gegenden machte. Jährlich zieht er in die ihm zur Heimat gewordenen Thäler und durchreist die Alpengegenden Steiermarks, des Salzkammergutes, Salzburgs, jene herrlichen Gegenden, aus deren frischer Urkraft uns eine unverdorbene starke Natur in ihren Bewohnern wie in der Thierwelt entgegentritt. Die Art ihres Zusammenwohnens, ihre ganz und gar locale Eigenthümlichkeit, verschieden nach den einzelnen Thälern, das Leben auf der Senne wie im Markte, wenn eine feierliche Gelegenheit, ein Scheibenschiessen, ein Kirchtag, eine Sonntagsfeier u. s. f. die zerstreuten Alpenbewohner vereint, schliesst sich uns in Gauermann's Bildern mit all' ihren Reizen auf. Aber seine vorzügliche Stärke beruht in Auffassung der Thierwelt. Es ist nicht ein einzelnes Thierstück, das uns Gauermann gibt, es ist auch nicht als blösse Staffage angebracht, sondern das Leben des Thieres mit der Landschaft und seiner Umgebung, wie die Natur es ihm zeigte, in lebendige Harmonie gebracht; es ist bald das idyllische Leben der Thiere, wie sie auf die Alpe getrieben werden, auf der Weide liegen, bald das dramatische, das Element des Kampfes, der Bewegung. Das Leben der Thiere, durch die Gefahr gereizt, durch den blinden Instinct getrieben, drückt sich frisch und naturwahr in seinen Bildern aus, wenn er z. B. den lauernden, über bemooste Felsen einsam schleichenden Fuchs,

die gehetzte Gemse, den Adler oder Bären darstellt, den Raub ergreifend, oder den Besitz desselben vertheidigend. Einen tiefen Blick in die Tragödie des Thierlebens liefert uns das Bild eines verendenden Hirsches, im Besitze des Grafen Kolowrat. Ein zu Tode verwundeter Hirsch hat sich in das sumpfige Walddickicht geflüchtet, der letzte Ruf des gehetzten sterbenden Thieres tönt in die schauerliche Oede, während eine Gruppe von Adlern beutegierig herbeigeflogen ist. Der eine blickt mit gierigen Blicken auf den Raub, während zwei andere, wovon besonders der vornstehende meisterhaft gemalt ist, krächzend einen neuen abzuwehren sich rüsten, der von ferne herbeifliegt und ihnen den alleinigen Besitz streitig machen will. Der verendende Hirsch, der herannahende Kampf der Adler, die dunkle Waldeinsamkeit, das düstere Gestein machen einen nachhaltigen Eindruck auf die Stimmung des Beschauers, die durch den harmonischen Ton in der Luft und im Hintergrunde trefflich festgehalten wird. Und so könnten wir in der Analyse vieler Bilder Beispiele von der geistreichen Auffassung des Künstlers geben. Gauermann's Natur liebt das Element der Bewegung in der Landschaft wie im Thierstücke; aber so wie seine gelungensten Arbeiten dieser Sphäre des Kampfes der Natur angehören, so kann man doch nicht umhin, zu sagen, dass in einzelnen Bildern, besonders aus dem Jahre 1839, ihn das Streben nach recht lebendig bewegten Gestalten zu einem Haschen nach Effect, zu einem zu starken Vorwaltenlassen der blossen Farbe, verleitet hat, das sich auch nicht rechtfertigen lässt, und z. B. durch Wiederholen von herannahenden Gewittern, bei der Ernte, der Pflugzeit eine grosse Monotonie in Behandlung des Hintergrundes hervorruft. Wohl ist es wahr, dass das Streben nach Farbenglanz im Vordergrund diesen tieferen, in's Blaugrüne gehenden Hintergrund motivirt, aber zu rechtfertigen ist er nicht. In den letzteren Jahren hat Gauermann diesen Fehler zu vermeiden gesucht und einer einfacheren, ruhigen Gesamtwirkung nachgestrebt. Freilich werden wir, trotz dieser Fehler, deren Anführung uns die bei Biographien nothwendige Unparteilichkeit abnöthigt, durch die Auffassung des Details und die empfundene Concentrirung der Hauptwirkung entschädigt. Die Meisterschaft, deren Anerkennung

Fr. Gauermann den ersten lebenden Künstlern Europas unbestritten anreihet, ist nicht so leicht errungen, als es sich insbesondere jüngere Künstler gerne vorstellen; es kostet einen harten, ausdauernden Kampf, ein entschiedenes Wollen, eine innige Liebe zur Kunst und einen wahrhaften Beruf dazu, um ihn durchzufechten und den Ruf wahrer Künstlerschaft zu erreichen, nicht zufrieden mit einem gewissen Dilettantismus, der unsere Kunstwelt leider charakterisirt. Wer die Studien, Handzeichnungen, Holzschnitte grosser Meister durchsieht, der wird die sorgsame Beobachtung und den grossen Fleiss bewundern, und den wird auch die in den Werken auftretende Kenntniss des Details nicht befremden. Bei Fr. Gauermann tritt uns dieselbe Erscheinung entgegen. Wir haben Gelegenheit gehabt, den reichen Schatz seiner Handzeichnungen (meistens Oelstudien) durchzusehen. Es gewährt einen eigenthümlich erfreulichen Eindruck, den Reichthum der Waffen zu durchmustern, mit denen er so viele Siege durchfocht. Thier- und Landschaftstudien wechseln in bunter Fülle, immer einer bestimmten Situation oder Localität entsprechend. Thiere wie Menschen erhalten in den einsam abgetrennten, wenn auch benachbarten Thälern einen ganz besonderen Ausdruck, worauf uns Fr. Gauermann's Studien vorzüglich aufmerksam machen; und nie fehlt seinen einzelnen Studien der besondere Charakter der Situationen, der Ausdruck der Tages- und Jahreszeit, der Beleuchtung, der Bewegung und augenblicklichen Handlung. Ein gleiches Interesse gewähren seine Studien der Landschaft und Gebirgsscenerie. Wir erinnern uns mit innigem Vergnügen einer einfachen, sonnigen Landschaft und einiger Felspartien. Während in der ersteren die Ebene mit ihrer Heiterkeit und ihrem Reichthume uns entgegenlacht, ist es auf der anderen die schauerliche Einsamkeit des Hochgebirges, die drückende Gewalt des Felsengebirges, die unsere Brust beklemmt und den Odem hemmt. Und trotz der Einfachheit des Felsens, die bei anderen Künstlern oft in Monotonie ausartet, hat die nackte Felswand einen Reichthum von Uebergängen, Beleuchtung und Farbentönen, harmonisch untergeordnet, naturwahr, die uns vertraut macht mit der stillen Grösse ihres Eindruckes. Dabei geben seine Studien merkwürdige Proben des Fleisses. Wie oft sehen wir Thierköpfe, Bärentatzen,

Rehläufe wiederholt? Wie oft einzelne Gesteine, Moos, den Ausgang von Seen? Und nirgends vermissen wir bei dem Fleisse Verstand und Empfindung. Dass unter diesen Umständen Gauermann's Bilder gleich bei ihrem Auftreten ein Publicum fanden und finden mussten, ist begreiflich; und wir finden ihn bereits in den Jahren 1825 und 1826 im Auftrage des Fürsten Metternich, des französischen Gesandten Caraman, nach seiner Reise nach München und Dresden (1827) auch vom Auslande her beschäftigt (nach Dresden für Quandt, nach Leipzig, Berlin).

Im Jahre 1829 hat ein Bild, ein Gewitter darstellend, jetzt im Besitze des Grafen Stefan Vay, seinen Ruf bleibend begründet, den auch Graf Raczinski in seinem Werke über deutsche Kunst gebührend anerkennt. Von da an sehen wir den Künstler nach allen Seiten beschäftigt und die Hauptaufgabe seines Strebens, die Landschaft mit dem Thierstücke zu einem lebendigen Ganzen zu verbinden, mit gleicher Liebe, gleicher Ausdauer, gleichem Bewusstsein durchführend, als in den ersten Tagen seines thätigen Künstlerlebens. Im Jahre 1838 unternahm Fr. Gauermann mit Höger eine Reise nach Venedig, im Jahre 1843 eine zweite Reise mit Gustav Reinhold nach Venedig, Padua, Verona, Mailand, Tirol. Der ersteren verdanken wir ein Oelgemälde, darstellend eine Fischer-Familie von Chioggia, der zweiten höchst schätzbare Studien aus der Gegend von Meran. Im Jahre 1845 war der Künstler beschäftigt, zwei Landschaften im Auftrage des Königs von Holland und zwei andere für den Fürsten Kinsky in Prag zu vollenden.

Nachdem wir dem Künstler Gauermann unsere Aufmerksamkeit geschenkt haben, wollen wir auch den Menschen näher betrachten. Die Art seiner Studien, sein Leben im Gebirge haben den einfachen Sinn des Mannes bewahrt im Leben und in der Sprache. Gauermann's Einfachheit aber ist eine durchgebildete, fein empfindende. Er hat nichts von dem ermüdenden Geistreichthum norddeutscher Künstler, nichts von der Ostentation und der rechthaberischen Natur Anderer. Dabei kennt er unsere Dichter und jedes Grosse durchweg durch einen gewissen Instinct der Mitempfindung und hat sich ein Verständniss musikalischer Grössen, Mozart's und Beethoven's, deren inniger Verehrer er ist, auf diese Art errungen. Seine

steirische Zither ist ihm sein freundlicher Begleiter in abendlichen Stunden, und der eigenthümlich einfache Klang heimischer Melodien ist die natürliche Fortsetzung jener Gefühle, deren Tönen uns in seinen Bildern so wohl thut. Er sucht keine Gesellschaften, Soiréen und geistreiche Zirkel; in Gesellschaft weniger gleichdenkender Freunde öffnen sich sein Herz und sein Mund, und die treffendsten Urtheile über Kunst und Persönlichkeiten zeigen von seiner tiefen Einsicht in das menschliche Gemüth. Von mittlerer Gestalt und nicht regelmässiger Gesichtsbildung wirkt seine Physiognomie ausdrucksvoll und feurig, wenn er begeistert das Band seiner Zunge löst. Menschen, welche Schwatzhaftigkeit mit wahrem Geiste verwechseln und von dem innigen Zusammenhange einer tieferen Gemüthslage mit einer künstlerischen Farbenempfindung keine Ahnung haben, ihnen bleiben Naturen wie Gauermann immer entweder ein Räthsel oder der Beachtung unwerth.

(Aus den „Oesterr. Blättern für Kunst und Literatur“, 1845, Nr. 71.)

Es sind bereits mehr als 30 Jahre verflossen, seit dieser Bericht über Friedrich Gauermann gedruckt wurde. Die Werthschätzung dieses Künstlers hat seit jener Zeit nicht ab-, sondern zugenommen und unter den gegenwärtigen Malern, welche das Alpenleben vertreten, gibt es keinen, der im Stande gewesen wäre, die Richtung fortzusetzen oder auf demselben Gebiete einen so hervorragenden Platz einzunehmen, wie dies bei Gauermann der Fall war. Die meisten der österreichischen Künstler, welche sich mit Thiermalerei beschäftigen, bewegen sich in ganz anderen Richtungen, sie folgen entweder dem Beispiele, welches von München, insbesondere von Voltz, gegeben wurde, oder sie imitiren die Franzosen. Einer unserer hervorragendsten Thiermaler, v. Thoren, hat in Paris seinen Aufenthalt genommen. In der Zeit, in welcher Gauermann lebte, hat es allerdings mehrere Künstler gegeben, die sich mit Thiermalerei beschäftigten. Der bedeutendste unter ihnen war der Maler Rauch. Die beiden Dallinger, und zwar Johann (geb. 1782, gest. 1864) und Alexander (geb. 1783, gest. 1844), Beide Wiener, und Josef Höger (geb. in Wien 1801, gest. 1877), sind als Zeitgenossen Gauermann's zu betrachten. Die beiden Dallinger,

insbesondere der ältere, arbeiteten in der Manier Hamilton's und Potter's. Es ist nicht leicht, Gauermann mit anderen Thiermalern unserer Zeit, wie Landseer, oder mit französischen Thiermalern, wie Johann Brascassat, zu vergleichen. Gauermann ist ein Individuum für sich. Seine Werke sind ungemein populär geworden, und diese Popularität wurde noch gesteigert, seitdem die vervielfältigenden Künste einen so grossen Aufschwung genommen haben, von dem Gauermann sich gewiss nicht hat träumen lassen. Es gibt gegenwärtig einen sehr grossen Kreis von Kunstfreunden Gauermann's, und zwar nicht blos in den Alpenländern Oesterreichs, deren künstlerischer Vertreter Gauermann war, sondern auch im Auslande, namentlich in Amerika und Russland. Arbeiten des Künstlers, in den nach ihm vervielfältigten Werken, finden sich in der ganzen Welt.

Einen Verkehr mit vielen Menschen pflegte Gauermann nicht. Er hatte nur einen sehr kleinen Kreis, mit dem er gerne verkehrte. Er war ungemein still und einsilbig und nur schwer zum Reden zu bewegen, insbesondere über das, was seine Kunst und seine Werke betraf. Am intimsten verkehrte er mit seinem Schwager, dem Landschaftsmaler J. Höger. Auch der Maler Ignaz Raffalt sen., ein kärnthnerischer Gebirgssohn, und der Landschaftsmaler Steinfeld standen ihm näher. Alle die genannten Künstler waren zugleich Sammler und es hatten insbesondere Höger und Steinfeld gewählte Sammlungen, vorzugsweise von Radirungen von Landschaften und Thierstücken der holländischen Schule. Gauermann versuchte sich auch selbst, angeregt durch Fink, auf dem Gebiete der Radirkunst.

Mit den akademischen Künstlern der romantisch-kirchlichen Richtung hatte Gauermann gar keinen Verkehr. Das Werk von Andresen über deutsche Maler-Radirer weist auch die Biographie Gauermann's, sowie 23 Radirungen und 3 Lithographien von dem genannten Künstler auf, die von Kunstfreunden und Sammlern sehr geschätzt sind. Den Sommer verlebte Gauermann in Miesenbach und auch in den Wintermonaten beobachtete er in Wien die Gewohnheiten des Landmannes. An Sonntagen arbeitete er nicht, sondern benutzte denselben zum Besuche von Kunstfreunden und empfing Freunde und Kunstgenossen. Gemälde von Gauermann finden sich in allen Wiener Sammlungen, kein

Kunstfreund liess sich die Gelegenheit entgehen, Bilder von ihm zu beziehen. Die Preise, selbst seiner besten Werke, waren sehr bescheiden, denn man ging über den Betrag von 1000 bis 1200 Gulden für dieselben nicht hinaus. In seiner Vortragsweise, in seinem Colorit und der ganzen Mache kennzeichnete sich eine ungewöhnliche Sicherheit. In seinen jüngeren Jahren war er genauer, ängstlicher und malte mit ausserordentlicher Sorgfalt. In späteren Jahren ist seine Vortragsweise breiter geworden, ohne deshalb an Charakteristik zu verlieren. Er liebte es auch, zuweilen Tafelbilder auf Holz zu malen. Meisterhaft copirte er alte Künstler, vorzugsweise Wouverman. Heutigen Tages werden Copien von ihm sehr hoch geschätzt, denn es gehört ein gutes Auge und ein sicherer Kennerblick dazu, um ein Original Wouverman von einer Copie von Gauermann zu unterscheiden.

Friedrich Gauermann fand in Wien einen Kreis von Kunstfreunden und Gönnern, die ihm treu zur Seite standen. Doch war die Zahl derselben nicht so gross als bei manchen anderen Künstlern, denn Gauermann war, wie erwähnt, schwerfällig im Umgange und besonders wortkarg. Dafür war er in Folge seines ehrlichen und verlässlichen Charakters Jenen, welchen er sich einmal angeschlossen, umsomehr zugethan und ergeben. Zu den Freunden Gauermann's zählte, ausser dem Hof-Vergolder Conrad Bühlmayer, noch besonders F. W. Fink, mit welchem Gauermann zuerst in den Jahren 1828 und 1829 in nähere Berührung kam. Die äussere Veranlassung dieser Bekanntschaft bildete wahrscheinlich der Umstand, dass Fink an der Albertina angestellt war, welche von Kunstfreunden und Künstlern, die sich für alte Kunst interessirten, besucht wurde und in welcher auch Gauermann häufig erschien. Fink nahm die Stelle eines Officials bei der erzherzoglichen Kunstsammlung ein. Er war ein Grazer von Geburt, eine enthusiastische Natur und durchaus patriotisch auch in dem Sinne, dass er alles Mögliche that, die österreichischen Künstler zu fördern. Er besass eine Menge technischer Geschicklichkeiten in den verschiedenen Zweigen der zeichnenden Künste und hat sich auch mehr als irgend Jemand mit dem Naturselbstdruck beschäftigt. Fink war wie mit Gauermann, so

auch mit dessen Schwager, dem Landschaftsmaler J. Höger, intim befreundet. Fink starb am 21. April 1861 als pensionirter erzherzoglicher Hofcasse-Official in Berchtoldsstein bei Graz. Der Nachlass desselben ging an seinen Sohn Eduard über, der gegenwärtig erzherzoglich Albrecht'scher Buchhaltungs-Beamter ist. Dieser Nachlass wurde mir freundlichst zur Verfügung gestellt, um denselben kunstgeschichtlich zu verwerthen. Derselbe besteht aus 70 Original-Briefen von Fr. Gauermann, aus einigen Briefen von dessen Vater Jacob Gauermann und einer Anzahl von Briefen von J. Höger aus den Jahren 1837 bis 1861. Die Briefe von Jacob Gauermann lassen erkennen, dass er eine gute Schulbildung genossen hat. Die Briefe von Friedrich Gauermann zeigen nur eine gewöhnliche Schulbildung und hat derselbe in der That nur die Volksschule in Miesenbach besucht. Bei J. Höger war dies anders; derselbe war ungleich mehr literarisch gebildet, war aber als Künstler viel weniger bedeutend als Gauermann. Höger war hingegen ein trefflicher und beliebter Lehrer, ein eifriger Sammler. Die Briefe von Gauermann sind wortarm und man sucht in denselben vergebens nach geistreichen Aeusserungen, wie diese sonst häufig in Künstlerbriefen anzutreffen sind; gleichwohl enthalten sie eine Reihe von sachgemässen Bemerkungen über Kunst und zahlreiche Aufschlüsse über die Bilder, die er gemalt hat. Aus diesen Briefen geht deutlich hervor, wie aufmerksam Gauermann das Studium der Natur betrieben und mit welchem Fleisse er die alten Kunstwerke studirt hat. In einem Briefe Gauermann's an Fink findet sich eine Notiz, aus welcher hervorgeht, dass Letzterer eine genaue Aufzeichnung sämmtlicher Werke Gauermann's geführt hat, worunter jene Werke besonders bezeichnet erscheinen, die seit dem Jahre 1822 von den verschiedenen Kunstfreunden und Vereinen angekauft worden sind. Es bilden diese Aufschreibungen einen vollständigen Katalog der Werke dieses Künstlers, doch sind darunter nicht jene Bilder aufgenommen, die als Naturstudien oder Copien alter Meister zu betrachten sind. Für eine künftige Biographie enthalten diese Aufzeichnungen ein unschätzbares Materiale. In wessen Händen sich dieselben befinden, ist nicht bekannt, und es wäre daher dem Herausgeber dieser Blätter in hohem Grade willkommen,

wenn ihm der eventuelle Besitzer diese Aufzeichnungen zur Verfügung stellen würde. Ebenso findet sich in dem Nachlasse des Herrn Fink eine Art Tagebuch über Vorkommnisse im Kunstleben Wiens, die ebenfalls theilweise ein schätzbares Material für die österreichische Kunstgeschichte bilden. Ferner hat Fink eine Unzahl von Briefen des englischen Kunstfreundes und Kunsthändlers John Sheepshanks, Esquire, hinterlassen. Dieselben sind ausserordentlich lehrreich; Fink hatte erkannt, welche Wichtigkeit für die Werke Gauermann's der englische Kunstmarkt haben müsste, und sich daher entschlossen, ein Gemälde desselben dem Herrn John Sheepshanks zum Geschenke zu machen, um auf diese Art die Werke Gauermann's dem englischen Publicum vorzuführen, denn der Künstler selbst kümmerte sich nicht um Derartiges. Die österreichischen Künstler sind seit jeher, mit wenigen Ausnahmen, nicht genug thätig gewesen, ihre Werke dem Auslande bekannt zu machen. Das Bild, welches Fink nach England schickte, stellt einen von Wölfen verfolgten Hirsch vor, der noch im Todeskampfe sich gegen seine Angreifer vertheidigt. Der englische Kunstfreund, den Enthusiasmus Fink's theilend, liess das Bild durch Gibbon und Weeb stechen und machte auch seinerseits das englische Publicum auf das Talent Gauermann's aufmerksam, und in Wahrheit gibt es wenige österreichische Künstler, die in England so sehr bekannt sind, als Gauermann. Die vorhandenen Briefe von Letzterem an Fink datiren vom September 1830 bis September 1852. Auch existiren im Nachlasse des Herrn Fink interessante Original-Radirungen von Gauermann, zu denen der Künstler zumeist nur durch Fink gedrängt wurde und die für Kunstfreunde von Werth sein dürften.

Das Grab Fr. Gauermann's befindet sich in Miesenbach, wo auch sein älterer Bruder Karl, sowie sein Vater die letzte Ruhe gefunden haben. Dasselbe ist mit einem einfachen Granitstein bedeckt, welcher nebst einigen Versen die Inschrift trägt: „Friedrich Gauermann, Landschaftsmaler, geboren den 21. September 1807, gestorben den 1. Juli 1862.“ Neben dem Grabe Gauermann's befindet sich auch das seiner Tochter Rosa, die im Jahre 1855 im 16. Lebensjahre gestorben ist. Beide Gräber sind dem Familien-Wohnhause zugekehrt.

VI.

DIE PLASTIK WIENS IN DIESEM JAHRHUNDERT.

Die Plastik ist jener Zweig der bildenden Kunst, für welchen das deutsche Publicum am wenigsten praktisches Verständniss hat. Ueberall in Oesterreich und in Deutschland haben daher die Bildhauer mit Hemmnissen mannigfacher Art zu kämpfen. Zu diesen ererbten deutschen Uebelständen kommen bei uns noch einige specifisch wienerische, um nicht zu sagen österreichische, hinzu. Aber da trotzdem in Wien sich gegenwärtig ein lebendigeres Interesse für diesen Zweig der bildenden Kunst zeigt, was wir gerne als eine Wendung zum Besseren begrüßen wollen, so ist es vielleicht gerechtfertigt, die Plastik Wiens, die als ein selbstständiges Glied der deutschen Plastik zu betrachten ist, etwas eingehender zu behandeln.

Wer die Plastik Wiens in der Gegenwart beurtheilen will, muss seinen Blick auf die Zustände dieser Kunst im Anfange dieses Jahrhunderts lenken. Auch hier ist die Vergangenheit der Schlüssel zum Verständniss der Gegenwart.

Die Zeit der Barockkunst weist zahlreiche Kunstwerke und Künstler auf. Das war die Zeit, wo prunkvolle Paläste, Kirchen und Abteien, Gartenanlagen in grossem Stile geschaffen wurden. Bildhauer hatten vollauf Beschäftigung. Die Stadien der Entwicklung bezeichnen die Mariensäule am Hof nach dem Entwurfe des Hof-Architekten und Theatermalers Ludwig Burnacini (1636—1707), in Erz gegossen im Jahre 1668 von Balthasar Herold (geb. zu Nürnberg 1625, gest. in Wien 1683); die Dreifaltigkeits-Säule am Graben (1686—1693) desselben Burnacini mit den höchst charakteristischen Marmorfiguren

und Reliefs von den Tirolern Paul v. Strudel, Fruhwirth und Rauchmiller. Ihnen folgen des Venetianers Antonio Corradini's Brunnen auf dem Hohenmarkt (1729—1733, ausgeführt nach den Plänen von Fischer v. Erlach); Lorenz Mathielli's (gest. 1749) Steinfiguren an der Reichskanzlei, der Karls-Kirche und Michaeler-Kirche; Rafael Donner's Brunnen am Neumarkt (1738—1739), ohne Frage das bedeutendste Werk der Barockzeit Wiens; Jac. Schletterer's (geb. 1700 zu Wenns in Tirol, gest. 1774) und J. Ch. Mader's (geb. 1697 zu Obersdorf in Böhmen, gest. 1761) Reliefs an den Säulen der Karls-Kirche und die zahlreichen statuarischen und Decorations-Arbeiten von dem Salzburger Joh. Hagenauer (geb. zu Strass 1732, gest. in Wien 1810) und von Bayer (geb. zu Gotha 1729, gest. in Hietzing 1797) im Schönbrunner Park, um mit diesen wenigen Werken nur einige Stufen und Höhepunkte der Barockkunst zu bezeichnen. Auch die Medailleurkunst jener Zeit weist eminente Künstler auf. Eine als Mensch und Künstler gleich originelle Erscheinung war F. X. Messerschmidt, ein Schwabe von Geburt (geb. zu Wiesensteig 1732, gest. zu Pressburg 1783). In dem Kreise dieser Bildhauer begegnen wir Italienern, Oesterreichern, vorzüglich Tirolern, Deutschen aus dem Reiche. Man muss sich erinnern, dass damals Wien die Residenz des deutschen Kaisers war, dass Salzburg noch nicht zu Oesterreich gehörte und dass letzteres im Reiche selbst die Vorlande besass. Auch war im vorigen Jahrhundert die Herrschaft Oesterreichs in Italien in Mailand und Toscana eine festbegründete.

Der Bleiguss und die Marmortechnik blieben das ganze 18. Jahrhundert in Uebung; der Erzguss wurde vernachlässigt. Die ornamentalen Stucco- und Holzarbeiten zeigen die ganze technische Virtuosität der Barockzeit. J. M. Fischer's Moses-Brunnen am Franziskanerplatze (1798) stand schon ganz auf dem Boden der modern-antiken Weltanschauung.

Die antikisirenden Tendenzen der Neuzeit traten schon in den Jahren 1780—1790 in den Vordergrund; die Akademie schloss sich der Reformbewegung der deutschen Kunst an, die durch Winckelmann, Rafael Mengs und Carstens eingeleitet wurde. Mit dem Verfall der Barockkunst verfiel auch die grosse Zahl der Praktiker und Routinisten, die in den Palästen und

Gartenanlagen der Grossen und in den prunkvollen Kirchen Beschäftigung gefunden hatten, während durch das Studium der antiken Kunst in den akademischen Kreisen die Plastik neue Gesichtspunkte gewann und sich dadurch ein Gegensatz zwischen dem handwerklich routinirten Künstler und dem akademisch geschulten bildete, den man früher nicht kannte, ein Gegensatz, der bis auf den heutigen Tag nicht ganz verschwunden ist. Dazu kamen noch die äusseren, der Entwicklung der Kunst nichts weniger als günstigen Verhältnisse. Mit der französischen Revolution begann die Unsicherheit aller staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse; nach und nach hörten die grossen prunkvollen Bauten auf. Noch jetzt leidet Deutschland und Oesterreich an den Nachwehen der grossen französischen Kriege; eine tiefgehende Verarmung, welche jede grössere Bestellung verbot, das Sparsystem von Staatswegen und die bureaukratische Bevormundung waren die Folgen. Mit dem Hervorkehren der Nützlichkeitstheorie verschwanden auch alle idealen Gesichtspunkte in den Kreisen der wirkenden Staatsmänner, jene idealen Gesichtspunkte, ohne welche im Staate Kunst und Wissenschaft nicht gedeihen können. Nur zwei Werke sind es, welche aus jener Zeit bis in die Gegenwart mächtig herübertagen; das eine ist das Denkmal Kaiser Josef's II. von Zauner, das zweite das Grabmal der Erzherzogin Christine von Canova in der Augustiner-Kirche, im Auftrage des Herzogs von Sachsen-Teschen, des Gründers der „Albertina“, angefertigt. Derselbe gehört in den Kreis jener hervorragenden Mitglieder der damaligen vornehmen Gesellschaft, die leider jetzt von Jahr zu Jahr seltener werden, wie die Kaunitz, Lamberg, Collalto, Schönborn, Liechtenstein, Harrach, Friesz u. A.

Mit dem Monumente Josef's II. hat Kaiser Franz in würdiger Weise ein Versprechen eingelöst, das er nach dem Tode des unvergleichlichen „Schätzers der Menschen“ dem Volke gegeben hatte. Die Ausführung dieses Monumentes wurde dem Bildhauer Franz Zauner, einem Tiroler von Geburt (geb. zu Kaunerberg im Ober-Innthal 1746, gest. zu Wien 1822) übergeben, der als Professor der Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste wirkte. Zauner ist unter den Bildhauern der

echte Repräsentant der Josefinischen Periode; er hatte das Barock-Element vollständig abgestreift, huldigte der neuen Richtung, welche auf Veredlung der Plastik durch das Studium der Antike hinarbeitete, und fügte sich auch auf seinem Felde dem Einflusse Heinrich Füger's, der seine dominirende Stellung an der Akademie nicht bloß dem Directorposten, den er einnahm, sondern zu gleicher Zeit seiner künstlerischen Tüchtigkeit und Leistungsfähigkeit, sowie seiner grossen universellen Bildung verdankte. Das Element der geistigen Bildung war unter den akademischen Malern immer vertreten, wie später unter den Architekten, während die Bildhauer tüchtig in ihrem Fache, aber weniger universell gebildet waren, mit Ausnahme des Anatomen Martin Fischer, Professors der Bildhauerei (geb. zu Bebele im Allgäu 1740, gest. 1820 zu Wien¹⁾). Auch als Freimaurer war Zauner der echte Repräsentant des Josefinismus; noch gegenwärtig besitzt das österreichische Museum dafür einen sprechenden Beweis in einer Figur, welche, einst im Besitze Zauner's, dem Genius Bornii gewidmet ist und die Freimaurerei allegorisch darstellt. Diese sorgfältig in classischem Stil ausgeführte Figur blieb lange Zeit unbeachtet; erst in der Gegenwart wird sie von den zahlreichen Freimaurern häufig benützt. Das Hauptwerk Zauner's aber bleibt die Reiterstatue Josef's II.; die künstlerisch bedeutendste Arbeit aber dürften die überlebensgrossen Karyatiden sein, welche das Portal des Palais Pallavicini, ehemals Friesz, am Josefs-Platz schmücken. Auch die Giebelfiguren desselben Palais sind von Zauner; die Skizzen dazu befinden sich im österreichischen Museum.

Beide Werke, die Karyatiden und die Reiterstatue Kaiser Josef's, sind überhaupt, jedes in seiner Art, zu den besten plastischen Werken, die in Wien in diesem Jahrhundert gearbeitet wurden, zu zählen. Die kolossalen Doppel-Karyatiden sind grossartige Gestalten, vornehm bewegt, mit klar- und wohldurchdachter

¹⁾ Von M. Fischer rühren eine überlebensgrosse, in Blei gegossene, und eine kleinere anatomische Figur her, beide noch vielfach von Künstlern und bei dem anatomischen Unterricht verwendet, und zwei Schriften: „Erklärung der anatomischen Statue für Künstler“, Wien 1785, und „Darstellung des Knochenbaues von dem menschlichen Körper mit der Angabe der Verhältnisse desselben“. Wien 1806. Fol.

Drapirung und von höchst sorgfältiger Ausführung. Sie sind mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit durchgeführt und in der Erfindung ganz bedeutsam. Sie kommen an dem Palais, trotz oder vielleicht wegen der nüchternen Architektur, zu voller Geltung und heben sich mächtig heraus unter den zahlreichen modernen Karyatiden an den Stadterweiterungs-Bauten, welche, in der Regel mittelmässig erfunden, mangelhaft durchgeführt, mehr dem Speculationsgeiste als künstlerischen Intentionen entspringen.

Das Reiterstandbild Josef's II., aufgerichtet im Jahre 1806, trägt den Stempel des modernen Classicismus der Zeit, in der es entstanden ist, an sich; es ist nicht das Werk eines genialen Künstlers und kann sich in der Beziehung mit der Reiterfigur des Kurfürsten Maximilian I. von Thorwaldsen in München nicht messen. Aber es ist ein hochachtbares Denkmal, dem wir es nach den Erfahrungen der späteren Zeit ganz besonders nachrühmen müssen, dass sich der Künstler an gute Vorbilder und an bewährte Traditionen gehalten hat. Das Erfinden im grossen Stile ist eben nicht Jedermanns Sache; nur wenigen Bildhauern der Gegenwart ist ein grosses Mass der Erfindung zugefallen; hingegen gibt es viele sehr achtbare Künstler, welche es verstanden haben, die Regeln der Kunst mit Verständniss aufzufassen und mit Tüchtigkeit durchzuführen. Das ist bei dem Josefs-Monumente geschehen und das sichert auch demselben für alle Zeit eine beachtenswerthe Stellung, abgesehen davon, dass es, im Detail sorgfältig durchgeführt, sich auch als Erzguss in seiner schönen Patinirung bewährt hat. Das Werk ist in den Jahren 1800—1803 im ehemaligen Guss-hause der k. k. Artillerie gegossen und in dem akademischen Atelier modellirt worden, welches lange Zeit unter dem Namen des Zauner'schen Ateliers bekannt war, später als Dépôt und Gypsgiesserei benutzt und schliesslich dem Maler Professor Karl Blaas übergeben wurde. In der nächsten Zeit dürfte es für die Zwecke der Lehrerbildungs-Anstalt bei St. Anna verwendet werden. Mehr als es Worte aussprechen können, wirft diese Thatsache Licht auf die künstlerischen Zustände der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts. Der Meister des Josefs-Monumentes hatte nicht Aufträge genug für künstlerische Beschäf-

tigung, zu wenig für eine Erzgiesserei, nicht hinreichend, um in seinem Atelier Schüler heranzubilden. Er war eben ein Glied jener Beamten-Hierarchie geworden, welche die Aufgabe eines akademischen Professors für abgeschlossen betrachtete, wenn der schulmässige Unterricht regelmässig ertheilt wird; auf die künstlerische Production und die Anregung zu derselben wurde nicht der Schwerpunkt gelegt. Zauner hat auch Porträtbüsten entworfen, akademisch kühl, richtig in der äusseren Form, aber ohne inneres Leben.

Gleichzeitig mit Zauner und nach ihm wirkten als Bildhauer an der Akademie: Martin Fischer, Leop. Kiesling (geb. zu Schöneogen in Niederösterreich 1770, gest. zu Wien 1827), J. Klieber (geb. zu Innsbruck 1773, gest. 1850), J. N. Schaller (geb. zu Wien 1777, gest. 1842), Josef Kaehssmann (geb. zu Wien 1784, gest. 1856) und Bongiovanni, alle Sechs ausschliesslich in der Richtung der Antike, unberührt vom Hauche der Romantik und des Realismus, Richtungen, welche sehr spät erst auf das akademische Bildhauerleben in Wien einwirkten. Später machte sich im akademischen Künstlerleben Franz Bauer (geb. zu Wien 1798, gest. 1872) bemerkbar, leise berührt von den Strömungen der deutschen Romantik. Nicht wenige von diesen Lehrern lebten lange Zeit; M. Fischer erreichte das 80. Lebensjahr, Klieber wurde 77, Kaehssmann 72, Bauer 74, Schaller 66 Jahre alt.

Mehrere von diesen Bildhauern erfreuten sich auch der Förderung durch die vornehme Welt, die damals noch einen persönlichen Antheil an Künstlern nahm. Klieber speciell wurde durch Erzherzog Karl und den Fürsten Liechtenstein, Leopold Kiesling durch den Grafen Kobenzl protegirt. Niemand wird den genannten Künstlern Tüchtigkeit und Schulung absprechen; besonders Klieber war ein eminenter Techniker, der es verstand, Figuren frei aus dem Steine, ohne auf das Punktiren angewiesen zu sein, herauszuarbeiten. Keiner von ihnen aber hatte eine höhere schöpferische Begabung, keiner die Kraft, eine Schule zu bilden. Ihre Werke gingen über ein geistiges Mittel-mass, wie es damals auch an anderen Akademien Mitteleuropas herrschte, nicht hinaus. Wenn wir Werke von diesen Künstlern sehen, dürfen wir daher nicht an Thorwaldsen, Canova, Christian

Rauch oder Dannecker denken, die in jener Zeit unbestritten einen ersten Rang einnahmen. Sie waren aber jenen Bildhauern überlegen, die, wie Marchesi und andere wälsche Künstler, aus politischen Rücksichten gestützt wurden. In der damaligen Staatsweisheit schien es gelegen zu sein, die österreichische Kunst von dem deutschen Kunstleben so viel als möglich zu isoliren, ihre Zielpunkte so tief als möglich zu stecken, und die Italiener, so viel es ging, zu begünstigen. Allerdings kam den Italienern ihre höhere allgemeine und gesellschaftliche Bildung sehr zu statten, und bezeichnend sind die Worte einer vornehmen Persönlichkeit, die ein massgebendes Votum bei dem Franzens-Denkmal auszusprechen vermochte, als es sich darum handelte, ob der Entwurf von Klieber oder jener von Marchesi zur Ausführung kommen sollte: „Es ist nicht möglich, den Entwurf eines so vornehmen und so gebildeten Künstlers, wie es Marchesi ist, unbeachtet zu lassen.“ Ich führe diese Worte als charakteristisch und zugleich als Warnung für alle jene jüngeren österreichischen Künstler an, die das Element der Bildung geringschätzen und sich mit den Erfolgen der Mache begnügen. Diese hat damals nicht ausgereicht und reicht heutigen Tages noch weniger aus; insbesondere bei akademischen Künstlern ist die Cultur des Gedankens unerlässlich. Es erziehen eben nicht nur die Leistungen, sondern auch die Zielpunkte des Strebens, nicht blos die Mache, sondern auch das Wort; den Bildhauern der älteren Generation stand sie nur in bescheidenem Masse zur Verfügung. Glücklicherweise sind an der heutigen Akademie diese Zeiten längst vergangene; aber manches geflügelte Wort früherer Tage wird noch in Künstlerkreisen fortgepflanzt.

Wer aber die Bildhauerei in der damaligen Zeit richtig beurtheilen will, der muss die Wiener Verhältnisse in's Auge fassen. Die Plastik ist in gewisser Beziehung eine unpopuläre Kunst; nur Wenige haben ein Verständniss für die Formenschönheit, für das Charakteristische und für das künstlerisch Empfundene an derselben. Der deutschen Nation ist von Hause aus nicht jener Sinn für die Schönheit der Form gegeben, wie es bei den Italienern der Fall ist. Der Deutsche kennt das plastische Kunstwerk mehr aus der Lectüre als aus der Anschauung; die gröbsten Fehler bemerkt er nicht, weil sein Auge

nicht gewohnt ist, die Gestalt zu sehen. Er bewundert die Antike mehr vom Standpunkte der Doctrin, als eine Emanation des weltbildenden Classicismus; ein plastisches Formgefühl hat er selten, und es wird dieses an ihm auch nicht herangebildet. Die Antikensäle und die Museen der Gypsabgüsse werden sehr spärlich besucht; von Jugend auf wird ihm gepredigt, dass eine unbekleidete Gestalt anzusehen etwas Unanständiges sei. Dazu kommt, dass die deutsche Nation von Hause aus keine schöne Nation ist; sie ist reich an charakteristischen Gestalten, denen die Gedankenarbeit so zu sagen auf die Stirne geschrieben ist; aber sie ist linkisch und ungraziös in ihren Bewegungen. Daher muss der Deutsche zur plastischen Kunst erzogen werden und daher kommt auch verhältnissmässig selten unter den Deutschen ein bildhauerisches Talent zum Durchbruch. Auch der Oesterreicher, speciell der Wiener, sanguinisch wie er ist, für Farbenwirkung, für Musik und Lyrik sehr empfänglich, warm in Allem, was er fühlt, und weniger an Gedankenarbeit gewöhnt, muss daher zum Verständniss der Plastik erzogen werden. Erst in dem letzten Jahrzehnt sind ernsthafte Schritte geschehen, die Plastik zu heben; denn die Zeit der Regierung des Kaisers Franz hat wenig gethan und konnte auch, nach dem ganzen Regierungs-System, wenig thun, diese Kunst an der Akademie zu fördern. Das Einzige, was auf dem Gebiete der Plastik wirklich geleistet wurde, das sind die Aufträge, die den Zöglingen der Akademie der bildenden Künste, welche mit den Kaiserpreisen ausgezeichnet wurden, ertheilt wurden, nämlich die Ausführung von Gruppen in Marmor während der Zeit ihres Aufenthaltes in Rom in den Ateliers des Palazzo di Venezia, dem österreichischen Botschaftshôtel. Diese Figuren sind auch fast die einzigen Werke in Marmor, welche sich im Besitze des kaiserlichen Hofes, speciell in der kaiserlichen Galerie im Belvedere befinden. Der Gedanke welcher diesen Aufträgen zu Grunde lag, war gewiss ein richtiger und hat sich in der Praxis auch vollständig bewährt. Die Gruppen, die auf diesem Wege entstanden sind, der „Jason“ von Kaehssmann vom Jahre 1819, „Mars, Venus und Amor“ von Kiesling, vom Jahre 1814, der „Bellerophon“ von Johann Schaller, die „Pietà“ von Bauer vom Jahre 1841, sind achtbare Werke, welche der österreichischen Bildhauerkunst zur Ehre gereichen und

denen man ansieht, dass sie in der geistigen Atmosphäre Roms, der Marmor-Museen des Vatican und der zahlreichen Bildhauer-Ateliers, unter denen damals jene Canova's und Thorwaldsen's den ersten Rang einnahmen, entstanden sind. Was man bedauern konnte, war nur die Sparsamkeit, mit der man solche Aufträge ertheilte und der Umstand, dass die Künstler, die man auf diesem Wege — und dieser Weg war, wie gesagt, der richtige — gebildet hatte, dann sich selbst überliess, wenn sie in die Heimat zurückgekehrt waren. Sie hatten in Rom Tüchtiges gelernt und vollgiltige Proben ihrer Leistungsfähigkeit abgelegt; sie hatten ihre Anschauungen geläutert und ihren Geist mit den Idealen erfüllt, die nirgendwo eine kräftigere Nahrung empfangen konnten, als auf dem geweihten Boden des alten Rom. Sie kamen in den Jahren zurück, in denen der ideale Drang der Jugend mit der männlichen Thatkraft sich verbindet, und fanden sich bald enttäuscht und ernüchtert in den Verhältnissen, welche sie vorfanden und die zu Allem eher geeignet waren, als zur Förderung der Plastik. Das Höchste, was in damaligen Zeiten ein solcher Künstler erreichen konnte und was die meisten auch erreicht haben, war die Stelle eines Correctors oder später eines Professors an der Akademie der bildenden Künste. Sie wurden auf diese Weise Glieder einer Beamten-Hierarchie, welcher die Lehrthätigkeit zugewiesen war und nicht jene Stellung, welche dem Schaffenstriebe des Künstlers entspricht. Wie sehr sich Alles zu bureaukratischen Formen zuspitzte, zeigt nichts deutlicher als die Aeusserung, welche Kaiser Franz gegenüber dem Bildhauer Schaller gethan, der sich für das neue Amt bedankte und zugleich den Wunsch aussprach, Aufträge zu erhalten. Verwundert bemerkte der Kaiser: „Sind Sie denn nicht eben gerade Professor geworden?“ Leider hat man in späteren Jahren das System, mit den Kaiserpreisen auch Aufträge für Bildhauer zu verbinden, in Folge eines falsch verstandenen Liberalismus fallen lassen. Da nur wenige Preise vertheilt wurden und daher nur wenige Aufträge an österreichische Künstler ertheilt werden konnten, so gab es eine grosse Anzahl unzufriedener Bildhauer. Man hob deshalb das frühere System ganz auf und vermehrte die Preise bei der sogenannten Reorganisation des Institutes der Kaiserpreise; dabei wurde zwar Eines

erreicht, nämlich die Vermehrung der Preise an Bildhauer, aber man war nicht mehr in der Lage, zugleich auch Aufträge an jene Künstler zu geben, welche, mit Preisen ausgezeichnet, nach Rom geschickt wurden.

Der Aufenthalt in Rom, welcher nunmehr den Bildhauern ermöglicht wurde, ist jedoch viel zu kurz, um einem Bildhauer wirklich zu nützen. In der Regel muss er gerade dann Rom verlassen, wenn er sich über die Bildhauerkunst und die plastischen Werke des Alterthums erst hinlänglich unterrichtet hat. Er hat kaum den Fuss in das Land der classischen Ideale gesetzt und schon muss er daran denken, seinen Aufenthalt abubrechen. Dazu kömmt noch, dass der Bildhauer seine Arbeit nicht leicht, wie der Maler, von einem Orte zum andern tragen und daher die Frucht seiner Arbeit nicht zur Geltung bringen kann. Er bedarf der Aufträge, denen er seine volle Musse und seine ganze Gedankenarbeit widmen kann, er braucht die Schulung durch eine grössere Arbeit. Nichts ist im Stande, ihm diese Schulung zu ersetzen, und es wäre eine grosse Täuschung, wenn man glauben würde, dass das Entwerfen von Skizzen oder die Ausführung von kleineren Büsten ihm einen Ersatz bieten könnte für eine grosse gediegene Arbeit, eine Arbeit im grossen Stile und in würdigerem Materiale. Deswegen ist es zu bedauern, dass man von dem Principe abgegangen ist, mit dem Kaiserpreise Aufträge von Seite des Hofes zu verbinden, abgesehen davon, dass dem Hofe die Gelegenheit zur Erwerbung hervorragender Marmorwerke entgeht, und abgesehen davon, dass auch ein Theil jenes Glanzes dem Hofe entzogen wird, der sich von selbst über denselben verbreitet, wenn er gewissermassen jene Zöglinge der Akademie in seinen mächtigen Schutz nimmt, welche von derselben mit Kaiserpreisen ausgezeichnet werden. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass diese Verhältnisse einer gründlichen Regelung bedürfen. Alle Versuche, welche der Sprecher dieser Worte nach dieser Richtung gemacht hat, sind erfolglos geblieben und im Drange der Geschäfte und Zeiten achtungsvoll bei Seite gelegt worden. Allerdings sind die Zeitverhältnisse für Anträge ähnlicher Art nicht sehr geeignet. Was aber gewiss geeignet ist und durch den Gegenstand der heutigen Besprechung gerechtfertigt erscheint, das ist ein Mahnruf

an die Zukunft, die Aufforderung an Jene, denen das Gedeihen der Blüthe der akademischen Jugend — und das sind gewiss die mit Kaiserpreisen ausgezeichneten Zöglinge — am Herzen liegt. Möchten diese Worte nicht erfolglos verklingen! Da so selten Marmorwerke im öffentlichen Auftrage gemacht wurden, so fehlte auch der vornehmen Welt die Anregung dazu; in keiner Grossstadt befinden sich so wenig Marmorwerke in den Salons der Reichen oder in den Sammlungen der Kunstfreunde, als in Wien. Die Plastik ist eben ein Stiefkind der Vornehmen Wiens. Den Bildhauern mangelten daher Aufträge und Bestellungen, um eine einigermaßen erfreuliche Thätigkeit zu entfalten. Aber woher sollten diese kommen in einer Zeit, in welcher alle geistigen Kräfte des Volkes und des Staates bevormundet wurden und in der selbst Diejenigen, welche aus Liebe zur Kunst oder aus patriotischen oder aus persönlichen Interessen plastische Werke bestellen wollten, es nicht durften, und Diejenigen, welche es durften, nicht konnten? Es ist gewiss einer der fruchtbarsten Sätze, welche Winckelmann in seiner unübertroffenen „Geschichte der Kunst des Alterthums“ ausgesprochen hat, wenn er sagt, dass die politische Freiheit Griechenlands beigetragen hat speciell zur glänzenden Entfaltung der Plastik. Diesen Satz muss jede lebensfähige politische Partei als richtig anerkennen, die conservative wie die liberale; nur Eine Regierungsform ist der Kunst und der Plastik absolut schädlich, es ist das System der polizeilichen Bevormundung, und gerade dieses System war es, was Oesterreich bis zum Jahre 1848 beherrschte, und zwar mit immer steigender Consequenz. Die Bildhauerkunst ist eben eine Denkmalskunst; sie ist als solche berufen, das Andenken Derjenigen in dauernder Weise festzuhalten, die sich für die Familie und die Gemeinde, für die Kirche und für den Staat, für das Volk oder für die Dynastie hervorragende Verdienste erworben haben. Sie wurzelt gleichmässig im Gefühle, wie im Gedanken und appellirt nicht minder an das eine, wie an das andere. Sie setzt Interessen voraus, welche ihre Vertretung und Verkörperung verlangen, und sie wird getödtet in dem Augenblicke, in dem es nicht gestattet ist, diese Interessen auszusprechen und das Volk und die verschiedenen Classen der Gesellschaft zum Schweigen verurtheilt

sind. Selbst eine despotische Regierung, das, was die Griechen mit dem Ausdruck der Tyrannis bezeichnet haben, sobald sie auf eine zielbewusste Action ausgeht, ist weniger schädlich für die Entwicklung der Plastik, als das geistige Bevormundungssystem. Das geistige Bevormundungssystem war der tieferliegende Grund, warum die Plastik in Oesterreich in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts zu einer einigermaßen erfreulichen Entwicklung nicht gebracht wurde und nicht gebracht werden konnte. Die Consequenzen machten sich auch der Dynastie gegenüber geltend; das seit langer Zeit in Aussicht gestandene Monument für Erzherzog Karl wurde erst in einer Zeit ausgeführt, wo das geistige Bevormundungssystem gebrochen war.

Das Denkmal Schwarzenberg's, des Führers der verbündeten Heere im deutschen Befreiungskriege, wurde gleichfalls erst in einer späteren Zeit (im Jahre 1867) zur Ausführung gebracht. Es wurde von Professor Julius Hähnel in Dresden entworfen und in der Fernkorn'schen k. k. Kunst-Erzgiesserei ausgeführt. Man liebte es damals nicht, die Erinnerung an Thaten durch ein Denkmal zu beleben, welche die Befreiung der deutschen Nation von der Napoleonischen Gewaltherrschaft herbeigeführt haben. Die ganze grosse Periode, von der Zeit an, in welcher Zauner sein Josefs-Monument entwarf, bis zur Errichtung des Erzherzog Karl-Monumentes auf dem äusseren Burgplatze war durch nichts gekennzeichnet als durch das von Professor Johann Schaller entworfene Monument für Andreas Hofer in der Franziskaner-Kirche in Innsbruck und durch das höchst mesquine Denkmal, welches dem General Chasteller, einem der Führer im Aufstande der Tiroler im Jahre 1809, in der Kirche ai Frari in Venedig gesetzt wurde. Alle anderen Denkmale von einiger Bedeutung wurden ausschliesslich Italienern zugewiesen und auch in Venedig oder Mailand ausgeführt, wie die Denkmale für Tizian von Canova, gleichfalls in der Kirche ai Frari, und das Denkmal Kaiser Franz I. auf dem inneren Burgplatze in Wien. Das von Canova entworfene Monument für Napoleon I. wurde im Dépôt der Mailänder Akademie, in der Brera, sorgfältig versperrt und kam erst an's Tageslicht, als Oesterreich mit Hilfe der Franzosen die Lombardie verloren hatte. Das seit langer Zeit projectirte Denkmal des Palatins Erzherzog

Josef wurde so hinausgeschoben, bis es keinen Palatin mehr gab. Das Denkmal für Erzherzog Johann wurde erst in unseren Tagen durch den Wiener Bildhauer Pönninger ausgeführt, und die Denkmäler, welche die Schlachten von Kulm und Nollendorf und die Erinnerung an die tapfere Vertheidigung eines Blockhauses, Malborghet, bei Ponteba verewigen, kamen der Bildhauerkunst in nur sehr geringem Masse zu statten. Kein Denkmal erinnerte an die Erhebung des österreichischen Volkes im Jahre 1809, die Schlachtfelder von Wagram und Aspern waren damals schmucklos geblieben. Die österreichische Geschichtsforschung war durch die Censur gehemmt und flüchtete sich nach Deutschland; es schien fast, als ob sich Oesterreich vor seiner eigenen Geschichte fürchtete, und so ging man der monumentalen Plastik und dem Schaffen von Denkmälern systematisch aus dem Wege. Dass unter diesen Umständen, bei der vollständigen Erlahmung des öffentlichen Geistes, es an allen natürlichen Veranlassungen zu plastischer Thätigkeit fehlte, liegt klar vor Aller Augen. Von einem autonomen Gemeindeleben war in den damaligen Zeiten keine Rede und die Kirche stand damals nicht minder unter der Bevormundung des Staates. Der Kirchenbau wurde als ein Nützlichkeitsbau betrieben, den Baubeamten der Gubernien überlassen, die Innendecoration der Kirche beschränkte sich auf das Nothwendigste, und da alle Kunst aus Bestrebungen entspringt, welche über das Mass der Nothdurft hinausgehen, und keine aus der geistigen und materiellen Bedürfnisslosigkeit, so war auch die kirchliche Plastik auf ein sehr bescheidenes Feld der Thätigkeit beschränkt; noch heutigen Tages leidet die Kunst in der Kirche an dem staatlichen Bevormundungs- und Besteuerungs-Systeme, dem, um nur ein Beispiel anzuführen, der Restaurations-Bau von Klosterneuburg und theilweise auch die Vollendung der Innendecoration der Kirche in Heiligenkreuz zum Opfer fällt. Den Umschwung der Kunst einer späteren Zeit, unmittelbar vor dem Jahre 1848, auf diesem Felde kennzeichnet die Johannes-Kirche des Professors Karl Rösner in der Praterstrasse, wo es möglich war, an der Façade die zwei grossen Statuen der heiligen Anna und des heiligen Rudolf von künstlerischer Bedeutung anzubringen, welche Professor Bauer nicht unrühmlich

durchgeführt hat, und ein Marmor-Relief (Anbetung der heiligen drei Könige) an dem Tympanon des Portales, welches dem Bildhauer Dietrich übergeben wurde, einem höchst achtbaren und tüchtigen Künstler, der es bei der damaligen Lage der Dinge niemals zu einer grösseren Selbstständigkeit bringen konnte und in den letzten Jahren seines Lebens durch staatliche Almosen ernährt wurde, bis der Tod ihn von den Sorgen des Lebens befreite. Auch die Industrie bot der Plastik wenig Hilfe; die Marmorbrüche standen verwaist, die Eisengiessereien erhoben sich nur zu der gewöhnlichsten Leistungsfähigkeit. Nur die Salm'sche Eisengiesserei in Blansko machte zur Zeit, als Reichenbach dieselbe leitete, nicht unrühmliche Versuche im Kunst-Eisengusse.

Ein Preusse, Glanz, versuchte in Wien den künstlerischen Eisenguss zu fördern; der Bayreuther Hollenbach belebte hier zuerst den Bronzeguss. Für industrielle Zwecke waren mehrere Bildhauer, wie Rammelmayr, Preleuthner u. A. m., thätig. Der Bildhauer Alexi, ein Ungar von Geburt, beschäftigte sich mit kleineren statuarischen Arbeiten, die in Bronze gegossen wurden, und der Bildhauer Dominik Petrowitsch ¹⁾ mit Bildgiesserei und Galvanoplastik. In derselben Zeit pflegte Karl Schuh das Gebiet der Galvanoplastik, und in neuerer Zeit mit besonderem Erfolge Karl Haas. Auch die Meerschamwaaren-Fabrication beschäftigte das plastische Talent der Arbeiter. Die kaiserliche Porzellan-Manufactur, die zu den Zeiten Anton Grassi's (geb. zu Wien 1755, gest. 1807) einen grossen künstlerischen Aufschwung, auch im figuralen Theile, genommen hatte und wie ein grosses Kunst-Institut geleitet wurde, welchem auch ein Museum der Gypsabgüsse zur Verfügung stand, hatte ihren Höhepunkt bereits im Jahre 1820 erreicht, ging von Stufe zu Stufe abwärts, bis sie endlich dem Utilitarismus der Baumgartner'schen Finanzverwaltung und der engherzigen Weltanschauung der böhmischen Porzellan-Fabrikanten, die im Reichsrathe eine Stütze fanden, zum Opfer fiel.

¹⁾ D. Petrowitsch gab im Jahre 1845 eine Broschüre heraus unter dem Titel: „Andeutungen über die Bildgiesserei nach der Methode der Alten in ihrem Verhältnisse zur Galvanoplastik und der Bildgiesserei-Methode unserer Zeit.“ Petrowitsch beschäftigte sich auch mit dem Gusse von Medaillen.

Der einzige Ort, wo das bureaukratische Bevormundungs-System einen erfolgreichen Widerstand fand, war zwischen 1840 bis 1850 Prag. In loyalen Formen wurde demselben, nicht blos auf dem Gebiete der bildenden Kunst, entgegengetreten. Bei diesen Vorgängen, die unmittelbar dem Jahre 1848 vorausgingen, muss man ein wenig verweilen, denn sie übten auf Wien in späterer Zeit einen mächtigen Einfluss. Von Prag ging damals eine tiefere Kunstbewegung aus. Sie stand mit der ständischen Bewegung in Verbindung, welche das Wiener Regierungssystem bekämpfte. Das war jene Zeit, wo noch Mitglieder des hohen Adels an den „Grenzboten“ mitarbeiteten und die k. böhmische Gesellschaft der Wissenschaften eine von nationalen Strömungen unbeirrte selbstständige Stellung einnahm. Diese Verhältnisse zu schildern ist nicht unsere Aufgabe; nur die Kunstbewegung in Prag wolle in Wenigem gekennzeichnet sein, um den Gegensatz zwischen Wien und Prag deutlich zu machen. Die Wiener Akademie befand sich in einer vollständigen Stagnation; den Curator der Akademie, den Fürsten Metternich, interessirte Alles mehr als diese Anstalt. Jedes selbstständige Geistesleben war ihm ziemlich gleichgiltig, dafür sorgte die Hof-Studiencommission und die oberste Polizei-Hofstelle; die Universitäten waren zu Fachlehranstalten degradirt, zur Drillung von Pfarrern, Aerzten und Beamten. Unter schweren Geburtswehen trat die Akademie der Wissenschaften in Wien in's Leben; das Kunstleben bewegte sich in Wien in bürgerlichen Kreisen. In Prag war es anders; eine Reihe von Mitgliedern des Adels, an die sich auch Vertreter des Bürgerstandes anschlossen, traten den Wiener Regierungs-Maximen auf dem Gebiete der Kunst entgegen, mit Massregeln, die auf einer ganz anderen Grundlage ruhten als auf der in Wien beliebten. An der Spitze dieser Bewegung stand Graf Erwein Nostitz-Rienek, der Präsident des Vereines der patriotischen Kunstfreunde, und der Graf Franz Thun, der unermüdlich thätige, kunstbegeisterte Geschäftsführer desselben Vereines. Ihm schlossen sich hervorragende Mitglieder des Bürgerstandes und des Adels, Prinz Rohan, Baron Aehrenthal, Graf Schönborn u. A. m., an. Das war die Glanzperiode des modernen Kunstlebens in Prag.

Die Leiter dieser Bewegung standen ihrer ganzen Bildung und ihren Tendenzen nach auf deutschem Boden und mit den Leitern der deutschen Bewegung in den benachbarten Bundesstaaten, insbesondere mit den Künstlerkreisen von München, Dresden und Düsseldorf, in der intimsten Verbindung. Es wurde die Reorganisation der Akademie der bildenden Künste, einer Schöpfung der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde, durchgeführt und die Statuten des Vereines und des Ausstellungswesens auf neuer Grundlage geordnet. Zur Reorganisation der Akademie wurde ein Schüler von Cornelius, Christian Ruben (geb. zu Trier 1805, gest. zu Wien 1875), aus München berufen; mit ihm kamen zugleich die Baiern, sein Schwager, der Landschaftsmaler Max Haushofer, und Architekt Grueber, welchem Böhmen seine erste Geschichte der mittelalterlichen Baukunst verdankt. Der Kunstverein wurde in einer Weise organisirt, dass nebst den gewöhnlichen Ausstellungen und Preisen auch ein Fonds geschaffen wurde zur Herstellung monumentaler Werke, eine Neuerung, welche sich bis auf die Gegenwart vollständig bewährt hat, und welche den böhmischen Kunstverein sehr vortheilhaft kennzeichnet gegenüber den anderen österreichischen Kunstvereinen.

Mit diesem Monumentalfonds trat Prag dem wienerischen Bevormundungssysteme in directer Weise entgegen, indem es Mittel schuf, das historische Element und die sogenannte monumentale Kunst in das moderne Leben einzuführen, jene Elemente, welche das Wiener Polzeisystem permanent perhorrescirte.

Das erste Denkmal auf plastischem Gebiete war im Jahre 1850 der monumentale Franzens-Brunnen am Moldau-Quai, entworfen von Kranner und ausgeführt von Josef Max. Der Erzguss der Reiterstatue Kaiser Franz I. wurde von Miller in München ausgeführt. Das Franzens-Denkmal wurde mit Unterstützung der Stände Böhmens geschaffen, reich ausgestattet mit allegorischen Gestalten der verschiedenen Kreise Böhmens.

Ein zweites Denkmal, welches denselben Ideenkreisen entsprang, war das Monument Karl's IV., errichtet im Jahre 1848 aus Anlass der 500jährigen Gründungsfeier der Prager Universität, welches dem Dresdener Bildhauer Jul. Hähnel übertragen und in Lauchhammer in Sachsen gegossen wurde. In

manchen damals sehr leise auftretenden slavischen Oppositionskreisen sah man es nicht gerne, dass die böhmischen Adeligen sich an diesem Denkmale betheiligten und dass ein deutscher Künstler zur Lösung der Aufgabe gewählt wurde; aber damals gingen die Interessen der Parteiführer des Adels Hand in Hand mit den Trägern der deutschen Kunst. Mit diesem Werke trat J. Hähnel zum erstenmale als Bildhauer in den österreichischen Ländern auf, um später in Wien eine hervorragende Stelle einzunehmen. Später (1858) wurde auch das Radetzky-Monument auf der Kleinseite mit Unterstützung des Monumentalfonds geschaffen. Die statuarische Arbeit führten, nach Ruben's Zeichnungen, die Bildhauer Josef und Em. Max aus; das Monument wurde von Burgschmiedt in Nürnberg gegossen. Auf diese Weise trat die Plastik in Prag zu einer Zeit schon selbstbewusst auf, als in Wien Niemand diesem Kunstzweige höhere Zielpunkte setzte und setzen durfte. Auch auf dem Gebiete der Wissenschaft war damals in Wien kein besonders reges Leben zu entdecken; war doch auf keiner Universität Oesterreichs eine selbstständige Lehrkanzel für Archäologie oder Kunstgeschichte vorhanden. Die humanistischen Studien lagen darnieder. Die philosophische Facultät existirte nur dem Namen nach und nur als Uebergangsstufe vom Gymnasium zur Universität, als Vorbereitungsschule zu den Brodwissenschaften; es ist daher nicht zu verwundern, dass man an der Akademie auch an ein selbstständiges Museum der Gypsabgüsse gar nicht dachte. In der Akademie der bildenden Künste wurde die Sammlung der Gypsabgüsse nur als ein Depôt für Lehrmittel angesehen. Diese Verhältnisse muss man im Auge behalten, wenn man die gegenwärtige Lage richtig und gerecht beurtheilen will. Dann wird es jedem Beobachter der gegenwärtigen Zustände klar, welch' kolossalen Fortschritt die Kunst und speciell die Plastik gemacht hat seit der Zeit, als Kaiser Franz Josef den Thron bestiegen hat.

Es ist unzweifelhaft, dass während dieser 25 Jahre für die Plastik viel mehr geschehen ist, als seit der Gründung der Akademie unter Leopold I. bis zum Jahre 1848. Wien ist jetzt auf diesem Gebiete, wie auf dem der Architektur, allen deutschen Grossstädten, München, Berlin und Dresden, theils ebenbürtig, theils voran. In München, wo die Kunst-Traditionen König

Ludwig I. preisgegeben wurden, tritt die monumentale Plastik ganz in den Hintergrund und wendet sie sich mehr der decorativen Seite zu. Anders in Berlin und Dresden. In Berlin, wo die Plastik am rationellsten gefördert wurde, wirkte in Christian Rauch ohne Frage der bedeutendste Bildhauer deutscher Nation in diesem Jahrhundert. Noch gegenwärtig sind Schüler und Vertreter der Richtung Rauch's thätig, in neueren Zeiten Begas, in vorwiegend barocker Richtung. In Dresden bildete sich eine Bildhauerschule unter Rietschel und später unter Hähnel, welche Beide aus der Schule Rauch's hervorgegangen sind, denen sich dann in würdiger Weise Johannes Schilling anschloss. Was sonst auf dem Gebiete der Plastik im deutschen Reiche vorgeht, berührt uns hier weniger. Die Plastik trat in Wien relativ spät in den Kreis der Reform des Unterrichtes und wurde auch bei der Reorganisation der Akademie der bildenden Künste im Jahre 1872 kaum berücksichtigt.

Es kann nicht genug betont werden, dass die Plastik vor Allem der wohlbegründeten Traditionen und der Schulung bedarf, um zu gedeihen. Das Jahr 1848 fand an der Akademie wohl eine Architekturschule, geleitet von Rösner, van der Nüll und Siccardsburg, aber keine Bildhauerschule, welche die Kraft besessen hätte, eine selbstständige Schule zu bilden und Traditionen festzuhalten, wie es in Berlin durch Rauch, in Dresden durch Rietschel der Fall war. Was die Akademie leisten konnte, sowohl nach den an ihr wirkenden Kräften, wie nach den Räumen, welche ihr zur Verfügung standen, beschränkte sich auf Das, was man eine allgemeine Bildhauerschule nennt. Der rein künstlerische Unterricht durch Ateliers war ganz unmöglich; es existirten eben damals keine Ateliers für die Lehrer der Akademie; von der grossen plastischen Kunst konnte nicht die Rede sein. Man begnügte sich damit, die ausgezeichneten Zöglinge der Akademie nach Rom zu senden, und dort konnte wieder, nach den früher geschilderten Verhältnissen, nichts Durchgreifendes erzielt werden; — oder man schickte mit Staatsunterstützung hervorragendere Zöglinge an die Dresdener Akademie, wo sich die akademischen Professoren im Besitze wohleingerichteter Staats-Ateliers befanden und wo auch die Regierung in sehr verständiger Weise Sorge trug und noch

trägt, dass den Leitern dieser Ateliers entsprechende Aufträge zu Theil werden, an welchen sich auch Schüler betheiligen. Aus diesen Dresdener Ateliers gingen drei österreichische Künstler hervor, welche jetzt in Wien eine bedeutende Stellung einnehmen; der jetzige Professor an der Akademie, Kundmann, der Bildhauer Johannes Benk und der Hofmedailleur Tautenhayn. Auf diese Weise trat Dresden ein ganzes Jahrzehnt hindurch Wien sehr nahe, abgesehen von dem Umstande, dass der Dresdener Professor Hähnel mit bedeutenden Aufträgen von Wien ausgezeichnet wurde. Dass Dresden in dieser Beziehung München den Vorrang abgewann, erklärt sich aus der damaligen Kunstlage in München, welche schon zu Lebzeiten Schwanthaler's für die Plastik nicht förderlich war und die sich auch nach dem Tode desselben nicht zum Bessern gewendet hat. Schwanthaler war mit Aufträgen in einer Weise überhäuft, welche der Entwicklung seines künstlerischen Talentes nichts weniger als günstig war. Er wurde eine Art von statuarischem Fa-Presto und hatte sich in Kunstformen eingelebt, die man damals stilistisch nannte, die aber in Wahrheit etwas von der Schablone an sich hatten und an denen man heutigen Tages mit ziemlicher Gleichgiltigkeit vorübergeht. Es zeigt sich bei dieser Gelegenheit, dass es, um die Plastik zu fördern, wesentlich auch auf die Art, wie die Aufträge ertheilt werden, ankommt. Insbesondere in unseren Zeiten, wo der Geschäftsgeist auf Literatur und Kunst hemmend einwirkt und wo der ideale Zug in der Kunst durch äussere Verhältnisse vielfach gebrochen ist, handelt es sich nicht blos darum, viele Künstler zu beschäftigen, zahlreiche Aufträge zu ertheilen, sondern sie in rechter Weise zu geben und zu dotiren. In München wirkte kein hervorragender Lehrer für Plastik an der Akademie, und aus diesem Grunde war es wohl gerechtfertigt, ausgezeichnetere Zöglinge nach Dresden und nicht nach München zu schicken. Glücklicherweise haben die Verhältnisse der Wiener Akademie nach dieser Richtung hin sich in jüngster Zeit wesentlich zum Besseren gewendet; an ihr wirken zwei hervorragende Künstler, Karl Kundmann (geb. zu Wien 1838) und Kaspar Zumbusch (geb. zu Herzebrock in Westphalen 1830), die sich auch nach ihren Kunstrichtungen glücklich ergänzen. Zum erstenmale besitzt die Akademie für ihre Professoren

wohleingerichtete Bildhauer-Ateliers wie in Dresden und Berlin, in denen jene jüngeren Bildhauer nach Massgabe der Aufträge sich entwickeln können, welche den Professoren selbst zur Verfügung stehen. Die gerade für Bildhauer so wichtige Lehrkanzel der Anatomie ist jetzt in die Hände eines Anatomen von Fach und Beruf gelegt, und im Jahre 1877 ward in Wien zum erstenmale die Aufstellung eines grösseren Museums für Gypsabgüsse in den Räumen der neuen Akademie durchgeführt. Nach dieser Richtung hin sind die Wege für die Zukunft geebnet, soweit dies eben durch Akademien und Schulen geschehen kann. Aber früher noch, als die Reform des plastischen Unterrichtes an der Akademie durchgeführt wurde, traten mächtige Bewegungen hervor, welche tief in die Verhältnisse der Wiener Plastik eingriffen.

Die moderne Gesellschaft hat das Bedürfniss, ihren Heroen Gedächtnisstätten zu errichten; sie kann der Denkmalsprache nicht entbehren. Sobald sie sich mündig fühlte, machte sie von dieser Ausdrucksweise Gebrauch, auch in Oesterreich. Die Bewegungsjahre haben das lang andauernde Schweigen der Völker gebrochen, Erinnerungen, welche man als längst vergessen betrachtete, wurden wieder lebendig. Die Plastik kam wieder zu Ehren und die Bildhauerkunst trat an das Licht der Oeffentlichkeit, das sie lange genug meiden musste. Wien, das so arm an öffentlichen historischen Denkmalen war, belebte sich mit einemmale wie durch Zauberschlag, und diese Bewegung, an deren Spitze als erster Sohn Oesterreichs, als echtes Kind seiner Zeit, der Kaiser trat, dauert noch ununterbrochen fort. Das erste hervorragende Denkmal, welches auf diesem historischen Gedankenprocess beruht und im Auftrage des Kaisers ausgeführt wurde, ist die kolossale Reiterfigur des Erzherzogs Karl. Ihr folgte bald diejenige des Prinzen Eugen von Savoyen und einige Zeit darauf das Reiterdenkmal des Heerführers der verbündeten Armeen im Befreiungskriege, des Fürsten Karl Schwarzenberg. In derselben Zeit entstand das Arsenal mit der Ruhmes- und Eintrittshalle, in welchen eine grosse Anzahl von Marmor-Standbildern österreichischer Heerführer aufgerichtet wurden. Die erwähnten Kolossalbildwerke gaben Veranlassung zur Gründung der kaiserlichen Erzgiesserei, welche in die Hände des Bild-

hauers Anton Fernkorn (geb. zu Erfurt 1813) gelegt wurde, der in München, speciell in der Stieglmeier'schen Erzgiesserei daselbst, seine Studien gemacht hatte und mit dem Verständniss eines erfahrenen und gewissenhaften Bildhauers die Kenntniss des Erzgusses verband.¹⁾ Auf diesem Wege erhielt Wien eine Kunst-Erzgiesserei und man hatte nicht mehr nöthig, sich bei solchen Anlässen nach München, Nürnberg oder nach Laachhammer zu wenden. Seit der Zeit, als dieses Institut besteht, ist es in ununterbrochener Thätigkeit; neuester Zeit trat die Turbain'sche Bronzegiesserei²⁾ auf, die sich auch an höhere künstlerische Aufgaben wagt. Alle Erzgiessereien, die sonst in Oesterreich bestanden, haben nur eine kurze Zeit ihr Leben fristen können; jene, aus welcher die Bronzefiguren der Hofkirche in Innsbruck hervorgingen, ist in eine Brauerei verwandelt. Die älteren Erzgüsse, denen wir in Prag begegnen, scheinen in Nürnberg ausgeführt worden zu sein; was in Krakau an Erzgusswerken existirt, stammt aus der Zeit der Blüthe der dortigen deutschen Bürger-Colonie, wo das Magdeburger Recht noch Stadtrecht war, die Verhandlungen der Commune noch in deutscher Sprache geführt wurden und die Verbindungen zwischen Nürnberg und Krakau lebendige waren. Die Wiederbelebung der monumentalen Plastik in Wien und die Belebung des Erzgusses gehen Hand in Hand mit den Bestrebungen, den Staatsgedanken durch Bildwerke zu verkörpern. Beides sind die eigensten Werke des Kaisers und ihm allein verdankt Wien die Erzgiesserei und die monumentale Plastik bis auf den heutigen Tag.

Eine ungemeine Förderung erhielt die Plastik durch die Stadterweiterung Wiens, welche durch ein Handbillet des Kaisers vom 20. December 1857 hervorgerufen wurde. Gegenwärtig ist

¹⁾ In neuesten Zeiten ist die Erzgiesserei aus dem staatlichen Verbande ausgeschieden und ist ein Privatunternehmen, geleitet von Röhlich und dem Bildhauer Pönninger, mit der Berechtigung, den Titel einer k. k. Erzgiesserei zu führen. Das Schiller-Monument in Wien und das Tegetthoff-Monument in Pola sind Producte der jüngsten Phase dieses Institutes.

²⁾ Prof. O. König's „Trauernde Victoria" (Tegetthoff-Monument in Pola), Zumbusch's Beethoven und Kundmann's Reittenberger (für Marienbad) wurden bei Turbain gegossen. Der Bronzegiesser Hohmann hat einige Büsten und eine Brunnengruppe Tilgner's gegossen.

die Stadterweiterung eine vollendete Thatsache und was auch daran getadelt werden mag, sie ist glänzender durchgeführt worden, als sie intentionirt wurde. Die architektonische Physiognomie Wiens — und ihr folgend die von Pest, Brünn, Graz, Salzburg und jetzt auch von Prag — veränderte sich in Folge derselben gründlich. Der Baukunst fiel selbstverständlich der Löwenantheil der Kunstbewegung zu, welche, befreit von der bauamtlichen Bevormundung, als selbstständige Kunst auftrat — und sie verdiente auch diese hervorragende Stellung, nicht bloß nach der Grösse der Aufgaben, welche sie durchzuführen hatte, sondern auch nach dem Talente der Architekten, welche die Baubewegung in die Hand genommen haben, wie die Oesterreicher van der Nüll, Siccardsburg, Ferstel, Hasenauer, Romano und Schwendenwein, der Schwabe Schmidt, der Däne Hansen und die Norddeutschen Förster und Semper. Die Wiener Stadterweiterung fand die Architekten vorbereitet und geschult; ihre Kunst war daher schon vom ersten Schritte an in einer viel günstigeren Lage als die Plastik. Schon vor dem Jahre 1848 befreiten sich die Wiener Architekten von dem localen Particularismus, und es ist ein Zeichen ihrer Bildung, dass sie sich nicht engherzig abschlossen, wie dies in Berlin der Fall ist. Ludwig Förster, ein Preusse von Geburt, gründete schon im Jahre 1835 in Wien die „Allgemeine österreichische Bauzeitung“. An der Wiener Akademie lehrten drei Architekten, die alle der modernen deutschen Kunstrichtung angehörten; zwei von ihnen, Eduard van der Nüll und Siccardsburg, erwarben sich um die Wiener Kunst unvergängliche Verdienste, nicht bloß durch die Belebung des künstlerischen Geistes unter den Architekten, sondern wesentlich dadurch, dass sie die Kraft hatten, in der Akademie eine Schule im eigentlichsten Sinne des Wortes zu bilden. Bis auf den heutigen Tag sind es diese Schüler der Akademie, die an dem ganzen Bauleben Wiens in hervorragender Weise theilnehmen. Später traten in den Kreis der akademischen Lehrer Theophil Hansen und Friedrich Schmidt ein, welche im Bauleben Wiens noch gegenwärtig eine dominirende Stellung einnehmen.

Die Wiener Architekten vertraten verschiedene Richtungen; die moderne, der Renaissance zustrebende Architektur fand in van der Nüll, Ferstel, Hasenauer, Schwendenwein u. A. ihre

Führer, der Classicismus in Hansen und die Gothik in Ferstel und Friedrich Schmidt. Durch das Wirken dieser Männer hat die Architektur in Wien einen wunderbaren Aufschwung genommen; aber diese Lichtseiten der Stadterweiterung hatten auch ihre Schattenseiten. Die Bauthätigkeit überstürzte sich bald; die Baugesellschaften förderten — und das lag in ihrer Natur — mehr den Geschäftsgeist als das künstlerische Element, und dadurch traten auch Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur hervor, welche das künstlerische Element abschwächten. Die Zahl der Architekten wuchs mit den Baugesellschaften; halbfertige Zöglinge der Architekturschule verliessen ihre Studiensäle, um sich dem überreizten Bauleben in die Arme zu werfen. Diese Verhältnisse mussten auf die Bildhauerei Einfluss haben und die Stellung der Plastik zur Architektur verrücken. Die Plastik kam in Gefahr, ihre Selbstständigkeit zu verlieren und zu einer dienenden Kunst herabzusinken. Das Fertigmachen in kurzer Zeit und mit geringer Entlohnung war für die Bau-Unternehmer wie Architekten dieser Periode die Hauptsache. Nur bei wenigen Bauten kam die Plastik zu selbstständiger Geltung, beschäftigte man hervorragende Bildhauer; am meisten bei dem Hofoperntheater und der Votivkirche. Der Natur der Sache nach konnte die Bildhauerkunst erst in einem fortgeschritteneren Stadium der Stadterweiterung an derselben bedeutenden Antheil nehmen, in einer Zeit, in welcher die Baugesellschaften das Bauwesen schon in ihre Hände genommen hatten. Das einzige hervorragende Talent für Plastik, das an der Grenze der Bewegungsjahre selbstständig auftrat, brachte es nicht zu jenen reinen Resultaten, welche sein unzweifelhaft grosses Talent versprochen hatte — wir meinen den Kärnthner Hans Gasser, der mit seinem Jugendwerke, dem Faustkämpfer, seine Laufbahn begann, sie aber nur mit ungleichen Erfolgen durchführte. Die geistige Schulung, die ihm fehlte, und der Geschäftsgeist, der ihn später zeitweilig fortriss, hemmten seine Thätigkeit. Als Romantiker auf die Empfindung mehr Gewicht legend als auf die Schönheit der Form, widmete er dem Studium der Antike und dem der menschlichen Gestalt nicht jene Hingabe, welche wir bei allen hervorragenden Bildhauern finden, deren Leben und Werke wir genau kennen.

Wir müssten bei unseren Betrachtungen weit ausholen, wenn wir die tieferliegenden Gründe auseinandersetzen sollten, welche überhaupt in der christlichen Aera der Plastik hemmend entgegentraten. Selten gelang es ihr, zu einer selbstständigen und führenden Rolle zu gelangen; einige Jahrhunderte hindurch dominirte ausschliesslich die Architektur, und im 17. und 18. Jahrhundert waren alle Künste vom malerischen Geiste durchdrungen. Nur ausnahmsweise im 15. und 16. Jahrhundert trat die Plastik selbstständig hervor und stellte sich mit ihren beiden Schwesterkünsten in geistiges Gleichgewicht. Dieser Harmonie der drei grossen Künste verdankt die Renaissance ihre hervorragende Stellung in der Kunst. Diese Harmonie muss angestrebt werden als Ideal und als Princip, und es darf dieser grosse Gesichtspunkt keinen Augenblick aus dem Auge verloren werden, im Kunstleben sowohl wie im akademischen Leben. Die Wiener Akademie verfolgt gegenwärtig dieses Ziel ihrer ganzen Organisation nach. Sie hat der Sculptur jene Stellung eingeräumt, die ihr gebührt; aber das geschah erst in neuerer Zeit. In der Zeit, als die Stadterweiterung in Gang kam, gab es an dieser Anstalt eigentlich nur zwei Hauptfächer, die Malerei und die Architektur. Die Sculptur vertrat nur Ein Lehrer und dieser nur in der allgemeinen Bildhauerschule. Die Architektur beherrschte die ganze Stadterweiterung in souveräner Weise. So kam es, dass, während das Bauleben dominirte, die figurale Plastik nicht in der Lage war, eine selbstständige Stellung einzunehmen; die ornamentale Plastik hingegen schloss sich ihrer Natur nach eng an die Architektur an und empfing von ihr Richtung und leitende Gesichtspunkte. Auf dem Gebiete der decorativen Plastik regten sich Talente von allen Seiten. Würde das Handwerk nicht in so hohem Grade künstlerisch heruntergekommen sein, wie es der Fall war, so würde die ornamentale Plastik einen relativ noch grösseren Aufschwung in Wien genommen haben, als es thatsächlich geschehen ist. Insbesondere aber sind es einige ältere Verzierungs-Bildhauer, die in Wien eine hervorragende Stellung einnehmen, und die auch selbstständig den Platz zu behaupten fähig sind, wie Schönthaler, La Vigne, Pokorny. Unter den jüngeren Bildhauern, welche sich der decorativen Plastik widmen, sind es

vorzugsweise Helmer und Weyer, welche bereits Hervorragendes geleistet haben. Beide sind Wiener von Geburt und haben sich bei der Decoration des Ringtheaters (Komische Oper), sowie bei einer Reihe von Privatbauten in rühmlicher Weise betheiligt. Diese Künstler bedürfen keiner detaillirten Vorschreibung der Architekten, sondern es genügt, dass ihnen die Aufgaben skizzirt werden, um sie dann in selbstständiger Form auszuführen. Aber die Mehrzahl der Arbeitskräfte ist nicht hinreichend vorgebildet und überall macht sich Mangel an kunstgebildeten Handwerkern im Bauleben Wiens fühlbar. Erst in der jüngsten Zeit sorgte man in der Kunstgewerbeschule des Museums und in den allgemeinen Zeichen-, Baugewerk- und Gewerbeschulen für die Kunstbildung der Kunsthandwerker.

Bei der figuralen Plastik treten überdies noch Schwierigkeiten anderer Art hervor. Sie sind theilweise durch die allzuweit getriebene Theilung der Arbeit herbeigeführt, theils liegen sie in der Natur der figuralen Plastik selbst. In der Renaissance- und Barockzeit war es gewissermassen selbstverständlich, dass der Bildhauer jedwede architektonische und decorative Aufgabe durchzuführen vermochte. Seine Bildung war eben eine universelle, breit angelegte; sie umfasste das Gebiet des Ornamentes nicht minder als das des Figuralen, die Zeichnung nicht minder als die Architektur. Die Universalität der Bildhauer war mit das Geheimniss ihres Erfolges. Aus der grossen Zahl der Beispiele führen wir nur ein ganz bezeichnendes an, das des Bildhauers Alessandro Vittoria, des berühmten Zeitgenossen Tizian's, dessen drei Terracotta-Porträtbüsten jedem Besucher des Museums erinnerlich sind. Die Nennung des Namens genügt, um die grossen Decorationsarbeiten dieser Zeit, die Scala d'oro u. s. f., in's Gedächtniss zu rufen. Bei den Lombardi war es ebenso der Fall, wie später bei Bernini. In unseren Zeiten hingegen ist die weitgetriebene Theilung der Arbeit ein wirklich grosses Hinderniss des Fortschrittes in der Plastik; es ist dies in der Wissenschaft nicht minder so als in der Kunst; es gibt unter den Aerzten, unter den Geologen, Philologen Specialisten, die in der Einseitigkeit ihrer Fachentwicklung den Ueberblick über das Ganze und Grosse verloren haben. So verengten sich auch bei Denjenigen, welche die figurale Plastik treiben,

wie die Gesichtskreise, so auch ihre Wirkungssphäre und ihre Lage verschlimmerte sich insoferne, als sie immer mehr und mehr in die Abhängigkeit der Architekten kamen, indem das Bedürfniss nach selbstständigen plastischen Aufgaben überhaupt geringer an der Zahl ist, was für Wien noch mehr gilt als für irgend eine andere Grossstadt. Das Wiener Publicum hat, wie schon gesagt, wenig Verständniss für Plastik; die Porträtbüste wird erst jetzt mit Erfolg betrieben, nachdem sich einige Bildhauer, insbesondere Oscar Tilgner (geb. zu Pressburg 1844), auf diesem Gebiete hervorgethan haben. Auch das bürgerliche Wohnhaus, das an der Façade plastischen wie malerischen Schmuck verlangte und durch das moderne Zinshaus verdrängt wurde, hat den Kreis der Arbeitsthätigkeit der Bildhauer verringert. Die fabrikmässig gearbeiteten Terracotten bilden keinen Ersatz für die lebensfrohe figurale und ornamentale Decoration am Wohnhause. Auch der Cultus der Gräber, der in Berlin und München so erfolgreich betrieben wird, ist in den Händen der Steinmetzen und selten begegnet man auf den Friedhöfen Wiens Werken der figuralen Plastik, auf welche das Auge eines Kunstfreundes mit Wohlgefallen blicken könnte. Es ist dies ein Gebiet, auf das man nicht lebhaft genug die Aufmerksamkeit des Publicums lenken kann, und es würden sich die Väter unserer Stadt um die Plastik Wiens gewiss kein geringes Verdienst erwerben, wenn sie die Hand dazu böten, die Räume zu schaffen, die zur Aufnahme von monumentalen Grabdenkmälern geeignet wären. Den lebensfrohen Wienern scheint aber der künstlerische Cultus der Todten nicht sehr sympathisch zu sein. Denn wir begegnen in den Kirchen eben so selten Denkmälern wie auf den Friedhöfen, und doch ist zu allen Zeiten der Cultus des Grabes mit der Pflege der Bildhauerkunst Hand in Hand gegangen. So ist die allzuweit getriebene Theilung der Arbeit Hand in Hand gegangen mit der Entgeistigung der Hausdecoration und des Grabcultus, und es hat sich auf diese Weise das Gebiet der Plastik eher verengt als erweitert, und doch hängt die Fortentwicklung der letzteren in Wien wesentlich davon ab, dass der Kreis jener Bedürfnisse sich erweitere, die zu befriedigen die Plastik berufen ist.

Die Stadterweiterung hat wohl die bildhauerische Thätigkeit ungemein gesteigert; aber im Ganzen und im Grossen den Strom der Kunst mehr verbreitert als vertieft und mehr Gelegenheit geschaffen für rasch arbeitende Bildhauer, die sich mit decorativen Aufgaben beschäftigen. Wer die figurale Plastik auf dem Stadterweiterungs-Terrain mit geistigem Massstabe misst und die verschiedenen Werke prüft vom Albrechts-Brunnen angefangen bis zu jenen Figuren, welche das grosse Zinshaus gegenüber der Façade der Stephanskirche schmücken, wenn dieser Ausdruck gestattet ist, der wird selten ein plastisches Werk finden, das gut gedacht und mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit durchgeführt ist. Gute plastische Werke sind bei den Stadterweiterungsbauten Ausnahmen; die Regel ist, dass sie ungenügend sind. Der Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft, die geringe geistige Musse, welche die Bildhauer, die solche Aufgaben zu lösen erhielten, zu dem Werke verwenden konnten, das Benützen eines Materiales, welches die plastische Form nicht begünstigt, die ausserordentlich niedrigen Preise und der ungünstige Einfluss, welchen theilweise auch die Bau-Unternehmungen auf die Plastik nahmen, alles Das hemmte in der Zeit der Blüthe der Baugesellschaften die figurale Plastik. Es scheint manchen massgebenden Persönlichkeiten, mögen dies Architekten oder Baugesellschaften, Privat- oder officielle Personen sein, nur darum zu thun gewesen zu sein, dass eine bestimmte Figur an einem gegebenen Platze mit einer leidlichen Contur aufgerichtet wurde; das plastische Werk selbst scheint nur Wenige interessirt zu haben. Und gerade bei einem Kunstzweige, wie es die Plastik ist, deren Bedeutung selbst dem gebildeten Publicum noch nicht ganz klar ist, bei einem Kunstzweige, dessen höhere Entwicklung wir Alle unverrückt im Auge behalten müssen, ist es unerlässlich nöthig, bei der Wahl der Personen, denen künstlerische Aufgaben zugewiesen werden, mit grosser Umsicht vorzugehen. Denn die Mittelmässigkeit drückt jede Kunst; das wirkliche Talent und eine hervorragende Leistung sind es allein, welche im Stande sind, den Kunstzweig zu heben und die Bedeutung der Plastik Allen einleuchtend zu machen. Kein Werk eines österreichischen Künstlers hat seine Mission in so glänzender Weise erfüllt, als das Denkmal Schubert's,

welches den Stadtpark ziert.¹⁾ In der Kunst werden eben die Talente nicht gezählt, sondern gewogen, und die Majorität bilden immer Diejenigen, deren Leistungsfähigkeit eine geringere ist; die wirklichen Talente sind überall und waren zu allen Zeiten in der Minorität. Dem Talente muss auf plastischem Gebiete die Bahn geöffnet und die Möglichkeit geboten werden, sich zu entfalten.

Deswegen ist es auch nöthig, auf die geistige Musse Gewicht zu legen, welche eine Grundbedingung eines jedweden künstlerischen Schaffens höherer Art ist. Aber woher soll uns diese Musse kommen in diesen aufgeregten Zeiten, in der Hast des Bauens, in dem Drange des Fertigwerdens, bei den niedrigen Preisen und bei der Ungeduld des Publicums — diese geistige Musse, die Alle verlangen und die Niemand gewährt? Wir kommen vielleicht, indem wir diese Frage aufwerfen, auf den wundesten Punkt in unserem heutigen Kunstleben. Wir können darüber ganz offen sprechen, weil diese geistige Musse, die Ruhe im Schaffen, nicht blos der bildenden Kunst fehlt, auch im literarischen Leben ist sie gewichen. Es liegt in der Nervosität unserer Zeit und der geringen Werthschätzung einer höheren geistigen Leistungsfähigkeit.

In den Zeiten des stürmischen, ruhelosen Baulebens, in der Zeit, wo der Bauschwindel seinen Höhepunkt erreicht hatte, ist das selbstständige plastische Werk gründlich bei Seite geschoben worden. Je schneller eine Gestalt fertig wurde und vor Allem, je wohlfeiler sie geliefert wurde, desto wünschenswerther erschien sie Vielen; ja es schien, als ob das ein ganz besonderer Vorzug sei, dass es Bildhauer gäbe, die rasch und wohlfeil zugleich den Bedürfnissen der betreffenden Bauherren zur Verfügung standen. Dass die geistige und sociale Misère die natürliche Folge solchen Gebahrens war, das liegt klar auf der Hand, und wenn irgend einmal eine kundige Feder die Kunst-

¹⁾ Das Denkmal Schubert's wurde von Prof. Kundmann in Carrara-Marmor ausgeführt und im Jahre 1872 vollendet. Gegenwärtig beschäftigt sich derselbe Künstler mit dem Entwurfe eines Monumentes für Tegetthoff. Eine nicht minder hervorragende Arbeit Kundmann's sind die Reliefs für das Grabdenkmal der Gräfin Szechenyi-Erdödy in Zinkendorf (bei Oedenburg), welche in Bronze ausgeführt werden.

geschichte der Gegenwart schreiben wird, so wird man Diejenigen zur Verantwortung ziehen, welche den Bildhauern die geistige Musse genommen und jenes Geschlecht gross gezogen haben, das nur schnell und wohlfeil arbeitet. Es gibt Zeiten, die sich in einer fortwährenden Selbsttäuschung befinden und den raschen und momentanen Erfolg für wirklichen Fortschritt halten. Es ist gut, sich Beispiele aus solchen Zeiten vor Augen zu halten als Spiegelbild für die Gegenwart. Wie pries Giorgio Vasari seine Zeit, die es vermocht habe, grosse Gemälde, weitläufige Frescobilder schnell zu malen und dadurch Bewunderung zu erregen. Wie ganz fortschrittlich war die Zeit der Zuccari's und Fapresto's gesinnt; sie hatte glücklicherweise die Zeit eines Bellini, eines Francia und Perugino hinter sich, wo die Maler sorgsam an der Staffelei sassen, ihre Werke gründlich durcharbeiteten und mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit vollendeten; „wozu unsere alten Maler Jahre brauchen," rief Vasari, „das vollenden wir in wenigen Monaten," und schon wenige Jahrzehnte nach Giorgio Vasari, wer kümmerte sich noch um die Bilder der Schnellmaler, die mit Sturmesschritt dem Verfall entgegengingen, während wir noch heute mit einer Bewunderung, welche sich von Jahr zu Jahr steigert, jene Bilder betrachten, die in geistiger Ruhe, in künstlerischer Musse und Gewissenhaftigkeit durchgeführt wurden.

So wird auch jene Plastik, welche die Hast des Baulebens geschaffen hat, spurlos vorübergehen und nur um ein Capitel unsere sociale Noth vermehren, während das in künstlerischer Weise geschaffene Bildwerk Generationen zu überdauern berufen ist. So vollzog sich in der Zeit der Blüthe des überstürzten Baulebens eine *capitis diminutio* der Plastik, welche den echten Künstlern auf diesem Felde nur nachtheilig sein konnte. Dazu kam, dass das Publicum den Massstab für die Beurtheilung des Kunstwerkes verlor, die Wohnungsnoth auf Niemanden drückender fiel, als eben auf Bildhauer, und dass nicht nur eine wohlfeile Arbeit, sondern auch ein billiges Material gesucht wurde, das die Bauherren befriedigte, aber der plastischen Kunst nicht zu Gute kam.

Das Material ist für jede Bildhauerarbeit von entscheidendem Gewichte; jedes von den Materialien, welche für Plastik

verwendet werden, hat seinen eigenthümlichen Reiz, seine Bedingungen, unter denen es mit Erfolg verwendet werden kann. In Wien sind es vorzugsweise das Erz, der Marmor, der Istrianer Stein, der einheimische Sandstein und die Terracotta, welche in Betracht kommen. Die Holzplastik ist weniger in Uebung, auch für Innendecoration der Kirchen wird das Holz weniger verwendet als es wünschenswerth wäre.¹⁾ Man gebraucht daselbst sehr häufig den sogenannten Sandstein, wo — würde man den Traditionen des Mittelalters und der Frührenaissance folgen — viel besser das Holz verwendet würde. Es würde auch dieses Material, insbesondere den Bildhauern aus Tirol, homogener sein, als der Sandstein; auch die Polychromie eignet sich viel mehr für Holzfiguren als für solche aus Stein. Auch Stucco wird relativ wenig verwendet; dieses kommt nur bei decorativen Innenarbeiten in Betracht. Es wird viel weniger verwendet als im 17. und 18. Jahrhundert, weil die heutigen Maurer und Verzierungs-Bildhauer die Kunstpraktik nicht mehr besitzen, wie es im verflossenen Jahrhunderte, wo sie reichliche Beschäftigung fanden, der Fall war. Die eigentlichen Materialien für Plastik sind Marmor und Erz; das vornehmste Material ist ohne alle Frage das Erz. Seit der Gründung der kaiserlichen Kunsterzgiesserei wird Bronze reichlicher verwendet, als es je in früheren Zeiten in Wien der Fall war. Abgesehen von der Dauerhaftigkeit der Erzfiguren, wirkt das Erz mit seiner Leuchtkraft und seinem Goldton, dann später durch seine Patina und verfehlt seine Wirkung nie, wenn es in rechter Art verwendet ist. Es wird jetzt der Bronze-Technik eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet. Die neugegründete Bronze-Industrie-Gesellschaft²⁾ richtet ihre Blicke auf das Treiben und Ciseliren und

¹⁾ Seit dem Jahre 1877 ist an der Kunstgewerbeschule des Museums ein Atelier für Holzplastik eingerichtet worden, welches der Leitung eines jüngeren Bildhauers, H. Klotz, der aus der Schule des Prof. König hervorgegangen ist, übergeben wurde. In früheren Jahren hat sich Josef Gasser, dessen künstlerischer Bildungsgang bei der Biographie von Ferstel und bei dem Nachweis der Decoration der Votivkirche ausführlich behandelt wird, mit Holzplastik beschäftigt.

²⁾ Die Statuten der Wiener Bronze-Industrie-Gesellschaft sind in den „Mittheilungen des Oesterreichischen Museums“ abgedruckt. Die Gesellschaft schreibt jährlich Preise aus und veröffentlicht Jahresberichte.

auf die Patinirung, wie auf alle Fragen, welche sich auf die Behandlung der Oberfläche von Erzfiguren beziehen. Für das ganze Gebiet der Plastik ist es schon ein grosser Gewinn, dass überhaupt Fragen ähnlicher Art angeregt und besprochen werden. Dazu kommt noch, dass einige Bronzegiesser in jüngster Zeit aufgetreten sind, welche den Bronzeguss für figurale Plastik vollständig verstehen. Für die Patinirung ist die chemisch-technische Versuchsanstalt des Museums, geleitet von Regierungsrath Kosch, thätig, und für Ciselirung und verwandte Techniken die von St. Schwartz geleitete Ciselirschule an der Kunst-Gewerbeschule des Museums.

Die Bronze-Technik darf nicht allein vom grossen künstlerischen Standpunkte aus betrachtet werden; ihr zur Seite muss auch eine kunstgebildete Industrie stehen, und ein Publicum, welches die Schönheiten der Technik empfindet und werthschätzt. In Frankreich ist dies in hohem Grade der Fall, während in Oesterreich und in Deutschland diese beiden Factoren, die für die Entwicklung der Bronze-Technik wichtig sind, fast gänzlich fehlen: die kunstgebildete Metall-Industrie und der feinsinnige Amateur. Es gehört nicht zu den Lebensgewohnheiten der vornehmen deutschen und österreichischen Gesellschaft, sich mit Kunst-Bronzen zu umgeben, und es wird lange dauern, bis diese Gewohnheiten in die Kreise eindringen werden, welche für die Bronze-Technik von Einfluss sind. In Frankreich ist es nicht die höhere künstlerische Begabung, welche der Entwicklung der Bronze zu Gute kommt — obgleich man nicht verkennen kann, dass die französischen Bildhauer eminent geschult und durchgebildet sind — sondern in erster Linie die kolossale Entwicklung der ganzen französischen Metall-Industrie. Deswegen auch gewinnt die Galvanoplastik in Oesterreich so schwer Boden, und aus gleichen Gründen ist auch der Kunsteisenguss, der in Frankreich so viele Künstlerkräfte beschäftigt, in Oesterreich nur für vorwiegend industrielle Zwecke im Gebrauch.

Was vom Erzgusse gilt, das gilt in gewisser Beziehung auch für den Marmor. Bronze und Marmor sind das schönste und vorzüglichste Material. Da, wo sich Künstler und Marmor natürlich zusammenfinden, sind die Elemente für echte

Plastik vorhanden. Kein Bildhauer lässt sich gerne die Gelegenheit entgehen, in Marmor zu arbeiten. Und da nun in unseren Bergen wie das Eisen so auch der Marmor in Hülle und Fülle vorhanden ist, so sollte man glauben, dass Oesterreich ganz speciell das Land sei, wo die Marmor- und Eisentechnik blühen; aber siehe da! — Vergebens suchen wir in Wien die Ateliers, in denen in österreichischem Marmor gearbeitet wird, wie es in Berlin¹⁾ und selbst in München der Fall ist. Erst in der jüngsten Zeit werden Versuche gemacht, die österreichischen Marmorbrüche zu eröffnen und sie der Kunst zugänglich zu machen, aber mit ungenügenden Mitteln. Was in Wien in Marmor gearbeitet wird, kommt den wälschen Händlern und den Marmorbrüchen von Carrara zu Gute. Der Triestiner Marmor wird nur zu rein architektonischen Zwecken, für Säulen, Capitäle u. dgl. verwendet, höchst selten für figurale Plastik. Vergebens hat sich Prof. Suess²⁾ bemüht, auf die Bedeutung der Steinbrüche in den österreichischen Bergen aufmerksam zu machen. Von wenigen Wiener Bildhauern wird Tiroler Marmor verwendet, mit Ausnahme von Wagner, Schmidtgruber und in grösstem Stile von Zumbusch, welcher im Vereine mit Oberbaurath Ferstel im Auftrage der Regierung die Laaser Marmorbrüche³⁾ untersucht hat. Auch hier ist, wie bei der Bronze, die industrielle Frage fast ebenso wichtig, wie die künstlerische. Für letzte kommt noch die österreichische Capital-Armuth in Betracht, und gegenwärtig ist das Capital vorsichtiger als je und nicht geneigt, industriellen Unternehmungen sich zur Verfügung zu stellen. Ferner ist auch hier der Mangel jener technischen Kunstbildung in Erwägung zu ziehen, welche in Frankreich, in England, in Belgien, von Italien selbstverständlich nicht zu sprechen, der Plastik in kostbarerem Materiale zu Gute kommt.

¹⁾ Der „Preussische Staatsanzeiger“ brachte die Nachricht, dass für die Trierer Basilika drei Figuren aus Tiroler Marmor von Staatswegen angefertigt werden.

²⁾ Der Vortrag ist abgedruckt in den „Mittheilungen des Museums“, Jahrg. 1867, Nr. 16—17.

³⁾ Im Anhang bringen wir den Bericht der Herren Ferstel und Zumbusch über den Laaser Marmor.

Was von Marmorstatuen und Marmorbekleidung auf dem Stadterweiterungs-Terrain zur Erscheinung kommt, ist — mit Ausnahme des Schubert-Monumentes — selten geeignet, der Kunst zu nützen oder das Material zur rechten Geltung zu bringen. Das für figuralen Schmuck in Wien verwendete Material ist vorzugsweise der Istrianer Stein und der einheimische Sandstein. Beide Materialien sind in ihrer Art gut und brauchbar, der Istrianer Stein besonders auch deswegen, weil die Brüche in gutem Zustande sind und der Transport durch die Eisenbahn ein günstiger ist. Der Istrianer Stein, den die Bildhauer sehr rühmen, hat eine gleichmässige Textur, aber er ist reizlos und kalt, und da er Licht und Schatten nicht scharf genug heraushebt, kommt auch bei ihm die Modellirung nicht zur rechten Geltung. Der Wiener sogenannte Sandstein ist nach den Brüchen verschieden; an manchen Orten sehr hart, an anderen weich und für figurale Plastik von ungleichem Werthe. Er hat nicht die grossen, insbesondere für decorative Plastik zu verwerthenden Qualitäten, wie jener Sandstein, welcher den Pariser Architekten und Bildhauern zur Verfügung steht.

Eine reiche Entwicklung hat in Wien die Terracotta gefunden, die sich für industrielle, fabrikmässige Erzeugung architektonischer Verzierungsglieder in eminenter Weise eignet. Sie ist auch bei den alten Römern schon fabrikmässig erzeugt worden, und die grossen Thonlager in der nächsten Nähe von Wien haben schon seit mehreren Jahrzehnten Industrielle angelockt, das reichliche Material zu verwerthen; die Kunst hat aber bisher sehr wenig Gewinn davon gezogen. So geeignet die Terracotta für rein industriellen Betrieb ist, so passt sie doch nur unter gewissen Voraussetzungen für die Plastik. Bei einer Terracotta-Figur muss der ganze Reiz der künstlerischen und technischen Behandlung entfaltet werden, wenn sie als Kunstwerk wirken soll. Darin liegt der Werth der antiken Terracotten, der Luca della Robbia's, der Büsten von Alessandro Vittoria und der modernen französischen Terracotten. Sie sind sämmtlich nicht blos reizvoll im Entwurfe, sondern auch geistvoll in der Technik. Wo das nicht der Fall ist, da verfehlt das Material seine Wirkung. Vom Standpunkte der Kunst-Industrie können wir uns freuen über die reiche Entwicklung der Terra-

cotta-Fabrication, und es ist aller Grund vorhanden, anzunehmen, dass dieses hochwichtige industrielle Gebiet in der nächsten Zeit in der Gefäss- und Oefenfabrication durch die Glasur mit Emailfarben einen mächtigen Aufschwung nehmen wird. Aber auf dem Felde der figuralen Plastik wird die Terracotta selten mit grossem künstlerischen Interesse gepflegt und das kunstgebildete Publicum Wiens hat alle Ursache, sich über die übermässige Verwendung von Terracotta-Figuren, wie z. B. bei dem Musik-Conservatorium und der Akademie der bildenden Künste, zu beklagen. Bei keiner der Weltausstellungen haben die Terracotten Wiens eine andere Anerkennung finden können, als die, welche ihnen das Material als solches verschaffte. Für die monumentale Plastik haben sie sich als wenig geeignet erwiesen. Ist es an und für sich schon etwas Widersprechendes, Terracotta-Figuren dort anzubringen, wo man ein besseres Material für architektonische Glieder verwenden könnte, so haben dieselben noch den Nachtheil, dass sie, je höher sie stehen, desto weniger deutlich sind; es kommt höchstens die Silhouette, aber fast nirgends die bildhauerische Arbeit zur Geltung. Es können daher die figuralen Terracotten nur als eine Art von Surrogat betrachtet werden; man wendet sie an, weil man eben kein Geld für Figuren in besserem Materiale hat; sie sind in der Regel nichts als ein Nothbehelf. Auch thut man bei bestimmten Gelegenheiten gewiss gut, die Terracotta mit Farbe zu verbinden — von vergoldeten Terracotten bei den Griechen sprechen schon die alten Schriftsteller — oder man muss die Farben-Glasur mit ihnen in Verbindung bringen, wie bei den Robbia's. Vor Allem aber muss die Terracotta künstlerisch behandelt sein, im eigentlichsten Sinne des Wortes; mit der fabrikmässigen Erzeugung von Figuren in Terracotta degradirt sich die Plastik selbst.¹⁾

¹⁾ In dem Momente, wo diese Zeilen gedruckt werden, verbreitet sich in Künstlerkreisen die Nachricht, dass die plastische Decoration am neuen Parlamentsgebäude in Terracotta ausgeführt werden solle. Nichts wäre beklagenswerther als dies. Bei einem Hause, dessen Wände mit Marmor bekleidet werden, den statuarischen Schmuck in Terracotta auszuführen, ist nicht nur unschön, sondern ganz widersinnig. Wo die Mittel vorhanden sind, für die architektonischen Gliederungen Marmor zu verwenden, müssen

Wir haben der technischen Seite der Plastik etwas mehr Aufmerksamkeit gezollt, als es vielleicht nöthig scheint, aber es würden die Erscheinungen in unserem Bildhauerleben in der Aera der Stadterweiterung nicht mit aller Deutlichkeit hervortreten, wenn wir über die Materialfrage nur flüchtig hinweggegangen wären. Vereinigen wir die einzelnen Züge der Plastik in der Sturmperiode der Stadterweiterungs-Bauten, so erhalten wir das Bild eines überstürzten Baulebens, das der Bildhauerei nachtheilig war. Die Zahl der Bildhauer und die der plastischen Arbeiten vermehrten sich, ohne das Interesse für das plastische Kunstwerk zu erhöhen. Gut, dass wir diese Periode hinter uns haben — aber der Weg, den wir überschauen, ist mit viel socialem und persönlichem Unglück bedeckt und mit zahlreichen Arbeiten, an denen Niemand eine Freude hat. Die Ernüchterung musste kommen, und als ein Symptom derselben

auch die Mittel gefunden werden, die hauptsächlichsten und wichtigsten statuarischen Arbeiten in vorzüglichem Materiale herzustellen. Bei dem Parlamentshause speciell ist es Ehrensache des Abgeordneten- und Herrenhauses, für diesen Zweck den inländischen Marmor zur Geltung zu bringen und jedes andere Ersatzmittel, sei es Terracotta oder ein anderes geringeres Materiale, zu perhorresciren. Nur die ganz ungerechtfertigte Hast, das Gebäude bei seiner Eröffnung in allen seinen Theilen fertig zu sehen, könnte als Motiv angeführt werden, einstweilen den plastischen Schmuck aus geringerem Materiale herzustellen. Aber dieses Motiv ist in dem gegebenen Falle nicht hinreichend, denn es ist in keiner Weise nöthig, sich bei diesem Anlasse zu überstürzen, im Gegentheile sprechen alle Gründe dafür, die Sache mit Musse durchzuführen und nur hervorragenden und ganz bewährten Künstlern Aufträge zu ertheilen. Das Künstler-Proletariat wird nur dadurch vermehrt, wenn man, sei es aus Unkenntniss, sei es aus falschverstandenen Liberalismus, Bildhauer zu monumentalen Arbeiten heranzieht, die einer solchen Aufgabe nicht gewachsen sind. Was die Terracotta selbst betrifft, so hat man sich überdies bei den statuarischen Decorationen der Akademie der bildenden Künste und bei dem Giebel des Conservatoriums für Musik überzeugen können, dass sich dieser Schmuck künstlerisch zu wenig bewährt, als dass es gerathen wäre, auch bei dem Parlamentshause sich dessen zu bedienen.

Es gibt ausserdem in Wien noch zwei grosse Monumentalbauten, bei denen theilweise die statuarische Decoration fehlt, nämlich das neue Rathaus und die Universität, und die Fortentwicklung der Plastik in Wien speciell hängt von der Art und Weise ab, wie diese Gelegenheiten benützt werden.

muss man die Petition bezeichnen, welche die Bildhauer Wiens vor einigen Monaten den verschiedenen Ministerien übergeben haben, und es werden nun sachliche und ernsthafte Fragen ruhig und leidenschaftslos erörtert werden können. Die sachlichen Erwägungen berühren sowohl die sociale Frage, als auch die künstlerische und die Beziehungen zum Publicum. Die Bildhauer leiden an dem Mangel geeigneter Ateliers und daran, gutes Material um relativ wohlfeilen Preis zu erhalten. Es sind das Schwierigkeiten, die ausserordentlich schwer beseitigt werden können. In Städten, wo ein reiches Bildhauerleben sich bereits eingebürgert hat, fehlt es nicht an Ateliers, weder in Rom und Mailand, noch in München und Paris. In Berlin werden einige öffentliche Baulichkeiten als Bildhauer-Ateliers benützt, die ganz hervorragenden Bildhauern, die sich bereits durch ihre Werke Anerkennung verschafft haben, gegeben werden. Die Anzahl dieser Ateliers ist aber auch in Berlin eine geringe, die Verleihung derselben wird wie eine Auszeichnung behandelt. In Paris, Dresden und München haben nur Professoren der Akademie Ateliers von Staatswegen. In Wien fehlte es beinahe ganz an Ateliers; ja nicht einmal die Professoren der Akademie der bildenden Künste, deren Obliegenheit es doch ist, Zöglinge in dieselben aufzunehmen, hatten Ateliers. Jetzt allerdings wurde von Staatswegen Gelegenheit genommen, aus dem „Pavillon des Amateurs“ auf dem Weltausstellungsplatze Bildhauer-Ateliers herzustellen; an der Akademie der bildenden Künste sind einige wenige Ateliers für Bildhauer eingerichtet, und das ist von um so höherem Werthe, als in Wien stets über den Mangel an passenden Ateliers geklagt wurde und die Wiener Hauseigenthümer sich nicht gerne bereit finden lassen, die Einrichtung solcher Räume in ihren Häusern zu gestatten. Nur wenige Bildhauer erfreuen sich selbstständiger Ateliers, z. B. Helmer, Benk, und die Zahl der Ateliers ist im Verhältnisse zu den Bildhauern eine sehr kleine.

Die Schwierigkeit der Beschaffung eines guten, wohlfeilen Materiales hängt theilweise mit der Theuerung der Frachtsätze auf den Eisenbahnen zusammen und theilweise mit dem Umstande, dass der Bedarf an gutem Materiale, an statuarischem Marmor, ein relativ geringer ist. So lange der Bedarf sich nicht

vermehrt, ist nicht leicht abzusehen, dass der Marmor wohlfeiler für Bildhauer zu beziehen sein wird. Eine staatliche Hilfe kann nur auf indirectem Wege eintreten; dass eine solche ermöglicht werde, das liegt wohl in den Wünschen Aller, insbesondere Derjenigen, welche ein Interesse daran nehmen, dass die einheimischen Marmorbrüche zugänglich werden.

Die Hauptsache aber ist und bleibt es, dem betheiligten Publicum ein Interesse für die selbstständige Bildhauerkunst einzuflössen, und da ist es ein grosser Irrthum, wenn man glaubt, dies zu erreichen durch Concurrenzgesetze, welche die Besteller und Auftraggeber in eine Zwangslage versetzen und ihnen die Freiheit in der Wahl des Bildhauers verkümmern. Es dürfte sich die Veranlassung bieten, auf die Frage der Regelung des Concurrenzwesens für plastische Bildwerke, welche von allen Freunden der Kunst gewünscht wird, zurückzukommen. Nur in zwei Staaten ist dasselbe geregelt, nämlich in England und Frankreich. In Deutschland hat sich die beschränkte Concurrenz beinahe überall Bahn gebrochen. Für uns hat diese Frage auch deswegen Bedeutung, weil die Bestrebungen der Künstler, sowie auch die Lust der Auftraggeber zu Bestellungen mit ihr in Verbindung stehen. Jeder Auftraggeber will Freiheit in der Wahl des Künstlers haben und lässt sich diese nicht schmälern; er beansprucht diese Freiheit als sein eigenstes Recht, und dieses Recht ist geübt worden, so lange die Kunst besteht. Insbesondere in Oesterreich wird sich eine Reihe selbstständiger und autonomer Körperschaften, die über ihre Geldmittel freies Verfügungsrecht haben, Zwangslagen nicht gefallen lassen. Allerdings liegt in diesem freien Bestimmungsrecht manche Gefahr; aber man darf nicht verkennen, dass eben auch dadurch die Gelegenheiten vermehrt werden zu Bestellungen für Kunstwerke und dass der Ehrgeiz in den verschiedenen Körperschaften wachgerufen wird, Kunstwerke zu bestellen. Und darauf muss der Accent gelegt werden, und es müssen auch die Bemühungen aller intelligenten Bildhauer darauf gerichtet sein, dass sich die Gelegenheiten zu Bestellungen von selbstständigen Bildhauerwerken in ganz Oesterreich vermehren. Ob das Werk einem Inländer oder einem sogenannten Ausländer zu Gute kommt, das ist von secundärer Bedeutung, wenn nur der eingewanderte Künstler tüchtig ist und in Oester-

reich seinen bleibenden Aufenthalt nimmt. Die Kunst ist eben keine Zunft und ist es auch nie gewesen. In der Freiheit der Bewegung der Künstler und in der Mannigfaltigkeit der Kunstwerke liegt ein bedeutsames Element des Fortschrittes auf dem Gebiete der Kunst. Auf diesen Elementen beruht auch wesentlich das Wiener Kunstleben auf dem Gebiete der Architektur wie nicht minder auf dem Gebiete der Sculptur. Von den Zeiten Burnacini's angefangen, bis auf die Gegenwart nahmen auswärtige Bildhauer auf die Entwicklung Wiens Einfluss. Das ist nicht blos in der bildenden Kunst der Fall, sondern auch im grossen industriellen und im wissenschaftlichen Leben, in militärischen wie in den Kreisen der vornehmen Gesellschaft. Wien und Oesterreich würde geistig das nicht geworden sein, was es ist, wenn nicht seit jeher hervorragende Künstler oder hervorragende Gelehrte verschiedener Nationen Wien geistig befruchtet hätten. Das geistige Leben Wiens darf nicht auf einen particularistischen oder nationalen Isolirschemel gestellt werden, wie es in Pest, Agram oder Krakau geschieht. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, wenn bei Künstlern und bei Gelehrten, welche ihren bleibenden Aufenthalt in Oesterreich nehmen — darauf ist das Hauptgewicht zu legen — immer von Ausländern gesprochen wird. Sind Prinz Eugen, Laudon, Schönhals nicht als gute Oesterreicher zu betrachten? Dürfen wir uns etwa schämen, dass ein van Swieten, Peter Frank, oder Boër, ein van Schuppen, ein Füger, Peter Krafft ihren bleibenden Aufenthalt in Oesterreich, in Wien genommen haben? Sind die deutschen und niederländischen Adelsgeschlechter, die in Oesterreich ihren stabilen Wohnsitz genommen haben, nicht Träger des österreichischen Staatsgedankens geworden? Oesterreich ist einmal ein continentaler Binnenstaat, der naturgemäss stammverwandte Elemente aus den Nachbarländern in sich aufnehmen muss, wenn er nicht zu Grunde gehen will. Sorgen wir nur dafür, dass diese Elemente, die Oesterreich befruchten, tüchtige sind; nur vor mittelmässigen Kräften möge uns der Himmel bewahren; denn nur die bare Mittelmässigkeit ist ein Hinderniss der Kunst.

Dass die Anlässe zur Bestellung selbstständiger Bildhauerwerke sich in Oesterreich vermehren und dass die Zahl selbst-

ständiger und vorzüglicher Bildhauerwerke sich steigern, das ist dasjenige, worauf man alle Aufmerksamkeit verwenden muss. Denn die Bildhauerei schrumpft von selbst zusammen, wenn die Anlässe zu Kunstwerken sich vermindern, wenn den Auftraggebern das Bestimmungsrecht und die Wahl des Künstlers verkümmert wird, und wenn insbesondere bei den grossen öffentlichen Bauten das architektonische Moment einseitig betont wird und das selbstständige Bildhauerwerk daselbst nicht zur rechten Geltung kommen kann. Diesen Anforderungen zu genügen, ist jetzt reicher Anlass bei dem Baue des Parlamentshauses, der Hofmuseen, des Hofburgtheaters, des Stadthauses und der neuen Universität. Nicht bald wird wieder ein so günstiger Moment eintreten, die figurale Plastik zur Geltung zu bringen. Ein Kunstzweig wie die Bildhauerei, für welche auch der gebildete Theil des Publicums relativ ein geringes Verständniss hat, kann nur gehoben werden, wenn das Interesse für das Kunstwerk selbst wachgerufen wird. So lange es dem Publicum gleichgiltig ist, ob die Statue von dem A oder B gemacht wird, so lange werden äussere Massregeln die Bildhauerei nicht heben. Das betheiligte Publicum muss der Künstler und das Kunstwerk gleichmässig interessiren. Die äusseren Verhältnisse haben sich wesentlich zu Gunsten der Bildhauerei gewendet, an der Akademie der bildenden Künste ist die Bildhauerei wieder ein Hauptfach geworden, das nicht in's Schlepptau der Malerei oder Architektur genommen wird. Es ist auch durch die Wahl des Rectors die Möglichkeit gegeben, dass die Leitung der Akademie zeitweilig in die Hände eines Bildhauers kommt; die Professoren der Akademie haben ihre selbstständigen Ateliers, und es wird nicht ein Jahr vergehen, so wird ein wohlorganisirtes Museum von Gypsabgüssen zum Studium für Künstler und für Kunstfreunde geöffnet sein, wie es nirgendwo in Oesterreich besteht.¹⁾ An der Universität werden die humanistischen Studien und die classische Archäologie und Kunstgeschichte in ausgedehntem Masse betrieben,

¹⁾ Das Museum an der Akademie ist im Winter des Jahres 1877 eröffnet worden. Es ist Allen zugänglich und an mehreren Tagen ganz unentgeltlich. In den Wintermonaten wird es Samstag Abends beleuchtet. Prof. D. K. v. Lützow bereitet einen Katalog vor.

und es wird langsam sozusagen die geistige Atmosphäre geschaffen, welche zum Gedeihen der Plastik unerlässlich ist. Die humanistischen Studien, die vor dem Jahre 1848 nur dem Namen nach gepflegt wurden, bilden gegenwärtig einen integrierenden Theil der Universitäts-Studien, und hoffentlich wird auch die jüngere Bildhauer-Generation es nicht versäumen, ihren Geist mit Aufnahme der Anschauungen des classischen Alterthums zu nähren.

Seitdem in der Kunstgewerbeschule des Museums eine Schule für Plastik geschaffen wurde, wird auch das Gebiet der „kleinen Plastik“ sorgfältig gepflegt. Früher ist dieser Zweig etwas vernachlässigt worden und nur gelegentlich haben einzelne Bildhauer hie und da sich mit derselben beschäftigt. Die Bildhauer haben wenig Neigung, ihre Thätigkeit kleineren Gegenständen zuzuwenden, denn diese verlangen dasselbe Studium und dieselbe geistige Vorbildung, wie Figuren in grösserem Massstabe. Erst in der Kunstgewerbeschule, wo nicht die grosse statuarische Plastik gelehrt werden soll, sondern der ornamentale und figurale Theil dieser Kunst dem Kunstgewerbe dienstbar gemacht werden muss, trat die Nothwendigkeit hervor, diesem vernachlässigten Gebiete eine grössere Aufmerksamkeit zu schenken. An der Spitze dieser Bildhauerschule steht Professor Otto König, der seinem ganzen Bildungsgange nach berufen ist, diesen Platz einzunehmen. In jüngster Zeit wurde auch an der Vorbereitungsschule eine Abtheilung für Bildhauerei errichtet, welche von August Kühne geleitet wird, der, ein geborener Dresdener, wie König, und auch dessen Schüler, den Lehrgang einheitlich mit Letzterem führt. Aus dem Atelier und der Schule König's sind eine Reihe von plastischen Werken hervorgegangen, die jedes für sich als Kunstwerk betrachtet werden können, reizend in der Erfindung, schön in den Linien und vollendet in der Durchbildung. Zur grösseren Förderung dieser kleinen Plastik steht mit der Bildhauerschule ein Atelier für Ciselirkunst in Verbindung, wodurch das Gebiet der kleinen Plastik auch für die Bronze-Technik fruchtbar gemacht wurde. An der Spitze dieses Ateliers steht Stefan Schwartz, gleichfalls ein Schüler des Professors König. Für Keramik und die Bronze-Technik ist die sogenannte kleine

Plastik von höchstem Werth. Der Ausdruck „kleine Plastik“ ist allerdings nicht ganz berechtigt, weil derselbe dem Gedanken Raum gibt, als wären Kunstwerke, in kleineren Dimensionen ausgeführt, weniger werth als grössere. Nichts wäre irrthümlicher als eine solche Auffassung; denn die Kunst ist eine ungetheilte für beide Aufgaben; ob gross oder klein, ist für die Werthschätzung eines einzelnen Kunstwerkes ganz gleichgiltig. In der Blüthezeit der Renaissance und des Mittelalters hat man einen solchen Unterschied nicht gekannt und heutigen Tages soll man ihn auch nur zur Versinnlichung des betreffenden Gebietes, aber nicht behufs Werthschätzung des Objectes gebrauchen. Denn das für den Plastiker nöthige Studium der Antike und der Natur ist für Jeden, der in diesem Fache arbeitet, gleich wichtig. Speciell für Aufgaben der kleinen Plastik zu Zwecken der Kunst-Industrie gehört ein feiner, gebildeter Geschmack, der nicht gerade bei jedem Bildhauer zu finden ist. Ein eminentes Kunstwerk der kleinen Plastik hat der Medailleur Tautenhayn in einem Schilde geliefert, welcher den Kampf der Centauren und Lapithen darstellt und im Auftrage des Kaisers für die Pariser Weltausstellung ausgeführt wurde.

Es ist unter der Bildhauer-Generation wieder der Ehrgeiz wachgerufen worden, sich als Träger einer selbstständigen Kunst zu fühlen, und auch das Publicum beginnt über die Bedeutung der Plastik nachzudenken, und wendet sich, wenn auch langsam, doch sicher dem Kunstzweige zu, der lange vernachlässigt und geringgeschätzt wurde. Aber alle die äusseren Verhältnisse würden gar nichts nützen, wenn die Hauptsache fehlte, das Kunstwerk, für das man sich interessirt und innerlich erwärmt. Die Gesellschaft, der Staat, der Hof, sie können die äusseren Bedingungen zur Förderung der Plastik gestalten, und es wird gewiss das meiste zur Hebung dieses Kunstzweiges beitragen, wenn dem wirklichen Talente die Bahn geöffnet wird. Das individuelle Talent ist eine Gabe des Himmels, wohl Dem, der es in reichem Masse besitzt. Was der Einzelne hinzubringen kann und hinzubringen soll, das ist die Gediegenheit der Leistung, die auch einem geringeren Talente gerade auf dem Felde der Bildhauerei seinen Werth verleiht und das ehrliche Streben nach einem grossen, einem reinen Ziele. Vor allem Anderen

aber ist es wünschenswerth, dass der Staat und die Vertretungskörper mit den Mitteln nicht kargen, wenn es sich darum handelt, der plastischen Kunst zu selbstständigen und bedeutsamen Arbeiten Gelegenheit zu geben; die Bildhauerkunst hatte durch die Sparsamkeit in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts viel zu leiden und leidet gegenwärtig bei der staatlichen und gesellschaftlichen Finanznoth. Die Zukunft dieser Kunst kann nur gesichert werden, wenn alle massgebenden Factoren die Förderung der Kunst, speciell der Bildhauerei, nicht als eine Nebensache, sondern als eine Frage der staatlichen Cultur betrachten, und wenn Oesterreich selbst einer Aera des Friedens und des Fortschrittes entgegengeht.

Die jüngsten Porträtstatuen der Wiener Künstler.

Die Aufmerksamkeit der Wiener Kunstfreunde wurde in neuester Zeit vielfach auf Porträtstatuen gelenkt. An der Façade der Handels-Akademie (1862) und dann auf der Elisabeth-Brücke kommen Porträtstatuen vor; sie sind aber durchschnittlich nur von mittlerem Werthe und haben nicht viel dazu beigetragen, die Porträtstatuen als solche zur Geltung zu bringen. Die Bronze-statue des Kaisers Max in Hietzing, vom Bildhauer Meixner, ist ein vollständig verunglücktes Werk. Die Porträtstatue Schubert's hingegen ist das vollendetste und durchgebildetste Werk dieser Art, welches aus einem Wiener Atelier in den letzten Jahrzehnten hervorgegangen ist. Zur Herstellung von Porträtstatuen Grillparzer's und Tegetthoff's sind Concurrenzen ausgeschrieben, deren Resultate noch nicht vollständig vorliegen. Aber nicht blos in Wien sind Porträtfiguren entstanden, auch an anderen Orten wurden Porträtstatuen oder Porträtbüsten monumentaler Art aufgestellt, so die Statue Jungmann's vom Bildhauer Schimek in Prag, jene des Erzherzogs Johann in Graz vom Bildhauer Pönninger, die Statue Herzog Rudolf's IV. am Margarethenplatz in Innsbruck, ausgeführt vom Bildhauer Johann Grisseemann in Imst, und die Porträtbüste Gröbmer's vom Bildhauer Silbernagel, welche, von Turbain gegossen, in Brunnecken aufgestellt wurde. In Wien sind acht Porträt-

figuren berühmter Tonmeister am Conservatorium und jene berühmter Künstler und Naturforscher auf der Balustrade der Hofmuseen aufgestellt worden. Das Bedürfniss nach Porträtfiguren macht sich überall geltend, aber nicht überall ist die Einsicht über die Aufgabe vorhanden, welche ein Künstler, der eine Porträtstatue durchzuführen hat, übernimmt. Es gibt in den gebildeten Kreisen viele Personen, welche einer Porträtfigur eine secundäre Rolle in der Plastik zutheilen und jener Theorie huldigen, dass das eigentliche Gebiet der Plastik die ideale Gestalt sei. Es sind dies die Nachklänge der Lessing'schen Lehren, welche im „Laokoon“ über das Porträt ausgesprochen worden sind.

In Folge dieser Anschauung tritt eine gewisse Gering-schätzung für Porträtfiguren zu Tage, die sich in verschiedenen Formen äussert. Man bedauert in diesen Kreisen förmlich einen Künstler, welchem die Aufgabe zu Theil wird, nur eine Porträtstatue auszuführen, und umgekehrt sprechen auch manche Künstler ihr Bedauern darüber aus, wenn ihnen ein solcher Auftrag gegeben und nicht, wie sie es gerne möchten, die Ausführung einer idealen Gestalt übertragen wird. In beiden Fällen ist es die natürliche Folge geringer Werthschätzung einer Porträtfigur, und so entstehen eine Reihe von Porträtfiguren, die weder zur Zierde der betreffenden Stadt, noch zur Ehre der Person, welche sie darstellen, noch zum Nutzen der Kunst geschaffen wurden. In Wahrheit ist aber die Aufgabe, eine Porträtfigur zu schaffen, für den Künstler eine bedeutende. In der Geschichte der Wiener Plastik speciell zeigt es sich, wie wenig gute Porträtstatuen und Büsten überhaupt hier existiren. Es ist nicht richtig, wenn man glaubt, eine Porträtfigur gehöre blos in das Bereich der nachahmenden Kunst und nicht in das der erfindenden. Allerdings ist der Künstler bei einer solchen Figur an bestimmte Bedingungen gebunden, wie an die genaue Wiedergabe der äusseren Gestalt, des Costüms u. dgl.; aber nichtsdestoweniger gehört eine nicht gewöhnliche erfinderische Kraft dazu, um eine solche Gestalt so zu beleben, dass der Beschauer die Ueberzeugung gewinnt, das ist der Mann, dem das Denkmal gesetzt wurde. Um eine solche Gestalt zu schaffen, dazu gehört

eine Kraft der Erfindung, welche das Gebiet der Charakteristik vollkommen beherrscht. Es gehört zur entsprechenden Durchbildung einer Porträtfigur ein fein gebildeter Schönheitssinn, um das herauszufinden, was sich für dieselbe schickt, um den Charakter, das Costüm und die Aehnlichkeit der Gestalt in schöne Harmonie zu bringen. Bei den Figuren von Franz Schubert und L. van Beethoven haben Kundmann und Zumbusch ihre Aufgabe als Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes gelöst, weil sie sich vollständig klar waren über die Schwierigkeiten und die Grösse ihrer Aufgabe. Auch die Statue Jungmann's von Schimek in Prag ist, wenn auch nicht ganz so bedeutend wie die beiden eben genannten, die tüchtige Arbeit eines denkenden Künstlers, der wohl gewusst hat, wie schwierig es ist, einen einfachen stillen Gelehrten, wie es Jungmann war, würdig darzustellen. In vielen Fällen ist die Bedeutung der Porträtfigur unterschätzt worden. Das Standbild des Erzherzogs Johann in Graz und die Porträtfigur Herzog Rudolf's IV. von Oesterreich lassen uns ziemlich kühl. Erzherzog Johann war eine ausserordentlich charakteristische, populäre Persönlichkeit, und es hätte eine ganz andere Gestalt geschaffen werden können, als die, welche jüngst in Graz aufgestellt wurde. Möglich, dass äussere Anforderungen, welche an den Künstler gestellt wurden, hemmend einwirkten; denn es wäre wohl viel besser gewesen, den Erzherzog Johann in dem Costüme der Bewohner jenes Landes darzustellen, das er so sehr geliebt hat und das künstlerisch viel besser zu verwerthen gewesen wäre als das gewöhnliche Bürgerkleid. Rudolf IV. steht auf dem hohen Margarethen-Brunnen wie ein heiliger Florian oder ein anderer geistlicher Schutzpatron, Niemand fühlt heraus, dass dies ein lebendiger, geistvoller und thatkräftiger Fürst gewesen ist.

Was soll man nun aber zu den Porträtfiguren sagen, die vor dem Wiener Musik-Conservatorium aufgestellt wurden? Ist nicht schon genug gesündigt worden, dass auf der Höhe des Giebelfeldes jene Terracotta-Figuren stehen, die kaum deutlich genug in den Umrissen erkennbar sind, muss man jetzt auch noch von Angesicht zu Angesicht jene caricirten Gestalten schauen, welche die deutschen Tonhéroen verherr-

lichen sollen? Es war dies gewiss die unglücklichste Verwendung des Fondes, welcher der Direction des Conservatoriums zu monumentalen Zwecken zur Verfügung stand. Man übergab die Ausführung der Statuen einem einzigen Künstler, ohne jede Concurrenz, ohne den Beirath von fachkundigen und hervorragenden Bildhauern und ohne Wahl eines entsprechenderen Materiales. Viel besser wäre es gewesen, nur wenige Statuen anzufertigen, aber in würdigem Materiale und von einem Künstler, der einer solchen Aufgabe vollständig gewachsen ist. Ein nicht sehr glücklicher Gedanke war es auch, die für die neuen Hofmuseen bestimmten Porträtfiguren auf die Balustrade des Gebäudes zu stellen. Nur wenige Bildhauer, welche bei Ausführung derselben beschäftigt waren, sind ihrer Aufgabe gewachsen gewesen. Aber wenn schon Porträtfiguren gemacht werden sollen, dann müssen sie auch an Orte gestellt werden, wo man die Gestalten sieht. Man ehrt einen Mann nicht, wenn man ihn wie einen Somnambulen auf die Höhe eines monumentalen Baues stellt, wo kaum die Contouren der Gestalt zu erkennen sind. Dann wurden diese Figuren in einem Stein ausgeführt, der in wenigen Jahren dunkel wird und nichts weniger als witterungsbeständig ist. Alle diese Schäden im Wiener Kunstleben würden nicht hervortreten, wenn man die Porträtfigur als solche nicht in manchen Kreisen geringschätzen würde. Wenn Auftraggeber oder Künstler wüssten oder überzeugt wären, dass die Porträtfigur zu den grössten und bedeutungsamsten Aufgaben der Plastik gehört, so würden sie nicht der Versuchung ausgesetzt sein, Künstler von nur mittlerer Begabung mit einer solchen Aufgabe zu betrauen oder die Statue in der Art auszuführen, dass sie weder dem Aufstellungsort, noch der Kunst und schliesslich auch dem Manne zur Ehre gereicht, der durch sie verherrlicht werden soll. Ganz ungleich bedeutender sind die Statuen, welche bei dem Nordthurme des Stefansdomes im Laufe des Herbstes 1878 aufgestellt werden. Sie sind von dem Bildhauer Franz Erler überlebensgross in Sandstein ausgeführt und schliessen sich in den Linien streng an die gothischen Formen des Thurmes an. Sie können als Muster einer sorgfältigen und tüchtigen Steintechnik angesehen werden, welche Erler beherrscht, und unterscheiden sich eben

durch die Sorgfalt im Detail vortheilhaft von der Behandlung der Steintechnik bei den Figuren am Musik-Conservatorium und der Handels-Akademie.

Ein Porträtwerk im grossartigsten Stile ist das Monument für die Kaiserin Maria Theresia, welches in der Mitte des freien Platzes zwischen den beiden Hofmuseen aufgestellt werden soll. Was sich an allegorischen Figuren an diesem Monumente befindet, ist nur als Beiwerk zu betrachten; das Ganze löst sich in eine Reihe von Porträtfiguren auf, welche theils statuarisch, theils in Reliefs dargestellt sind und die sämmtlich gekrönt werden von der kolossalen sitzenden Figur der Kaiserin Maria Theresia. Das Werk erinnert in gewisser Beziehung an das Monument Friedrich's des Grossen in Berlin, das ebenfalls als ein monumentales Porträtwerk betrachtet werden muss, und das die Persönlichkeiten aus der Zeit des grossen Preussenkönigs den nachkommenden Geschlechtern in Erinnerung bringt. Ebenso verhält es sich bei dem Maria Theresien-Monument, nur tritt in dem Entwurfe von Zumbusch der Porträtcharakter noch bedeutsamer hervor als bei dem Monumente in Berlin. Die Heerführer aus dem siebenjährigen und dem Erbfolgekriege, Laudon und Daun, auf der einen Seite, Khevenhüller und Traun auf der anderen Seite, Kaunitz mit Starhemberg, Mercy und Bartenstein, van Swieten mit Gluck, Haydn, Mozart (als Kind), Eckhel und Pray, Fürst Wenzel Liechtenstein mit Lacy, Hadik und Nadásdy und Haugwitz, mit Rieger, Martini, Sonnenfels, Grassalcowich und Bruckenthal. Die Staatskunst und das Kriegswesen, die Kunst und die Wissenschaft, Administration und Legislative sind in den Porträtgestalten reich vertreten.

Alle diese Porträtfiguren vereinigen sich zu einem Gesamtbilde der Zeit Maria Theresia's. Wohl noch nie ist einem Bildhauer eine Gelegenheit geboten worden, die Kunst im Porträt in so grossartiger Weise zur Geltung zu bringen. Die Schwierigkeiten bei einem so kolossalen Werk liegen wesentlich darin, dass auf der einen Seite das Princip der monumentalen Ruhe festgehalten werden muss, ohne andererseits der Charakteristik der einzelnen Figuren zu schaden. Die Architektur der Hofmuseen, welche sich innerhalb der Stil-

formen der Renaissance bewegt, verlangt, dass sich das Monument selbst in ruhigen, vornehmen und gemessenen Formen hält. Jeder, der Naturalist im modernen Sinne des Wortes ist oder der die Plastik, wie sie in der Barockzeit geübt wurde, zum Ausgangspunkte seiner Conceptionen nehmen würde, müsste bei einer solchen Aufgabe mit seinen Anschauungen Schiffbruch leiden. Die Gruppen sollen lebendig sein, ohne dramatisch bewegt zu erscheinen; sie sollen sich in den Linien gegenseitig ergänzen, ohne dieselben über ein gewisses Mass hinauszuführen. In den einzelnen Gestalten muss sowohl die Zeit, in der sie lebten, charakterisirt sein, als das individuelle Seelenleben zum Ausdruck kommen. Die an den vier Ecken des Monumentes angebrachten Reiterfiguren müssen auch untereinander das Gleichgewicht halten. Dieser kolossale Aufbau von Porträts in ganzer Gestalt und in Reliefs und von grossen Reiterfiguren bildet aber nur den Unterbau; sie dürfen nicht so dominiren, dass die Hauptfigur in irgend einer Weise darunter leidet. Das Auge des Beschauers muss vor Allem auf die Figur der Kaiserin gerichtet sein; jede allzu grosse Bewegung der Figuren würde den Gesamteindruck stören. Es ist daher nicht zu viel gesagt, dass in unserem Jahrhundert kein Bildhauer auf dem Felde des monumentalen Porträts eine grössere, eine gewaltigere und eine schönere Aufgabe bekommen habe, als sie Professor Zumbusch in dem Auftrage für das Theresien-Monument zu Theil wurde. Gegenwärtig ist das Modell für die Kaiserin Maria Theresia, ferner die beiden Reiterfiguren des energischen Laudon und des mehr überlegenden Daun und zwei allegorische Figuren fertig. Es ist begreiflich, dass dieses Werk als ein monumentales Porträt und Zeitbild, im eminentesten Sinne des Wortes, betrachtet werden muss. Auch für den Erzguss bietet dieses Denkmal die beste Gelegenheit, sich hervorzuthun und es ist wohl Aussicht vorhanden, dass für dieses Monument die zwei hervorragendsten Ateliers für Erzguss hinlänglich Beschäftigung finden werden.

Es werden vielleicht noch fünf bis sieben Jahre vergehen, bevor das Maria Theresien-Denkmal vollständig fertig wird. Das Beethoven-Monument ist so weit fortgeschritten, dass es im nächsten Jahre zur Aufstellung gelangen dürfte. Es stellt

den Tondichter in einer in sich versunkenen Stellung dar, er ist ganz und gar seinen musikalischen Gedanken hingegeben. Die geistige Conception dieser Figur ist eine wunderbare und die beiden ergänzenden Gestalten Prometheus und Victoria erläutern in geistvoller Weise den Gedanken, dass der Tondichter des Weltschmerzes, wenn der Ausdruck erlaubt ist, den musikalischen Gedanken zum Siege geführt hat. Eine Reihe von Gruppen rund um das Postament deutet die neun Symphonien an, welche Beethoven componirt hat. Erzgiesser Turbain hat bei dem Gusse dieses Denkmals zum ersten Male Gelegenheit, seine Kunst im grossen Stile zu üben. Bei der Aufmerksamkeit, welche man jetzt überall dem Bronzeguss zuwendet, ist es zweifellos, dass auch der Guss des Maria Theresien-Monumentes nach jener Richtung geleitet wird, welche der Bronze-Technik zu statten kommt.

In neuerer Zeit ist auch das Porträt durch den Bildhauer Victor Tilgner zu Ehren gekommen. Tilgner ist aus der Schule der Akademie der bildenden Künste in Wien hervorgegangen und ist heutigen Tages unter den Wiener Bildhauern der beste Repräsentant jener Richtung, welche auf eine malerische Gesamtwirkung, lebendige Charakteristik und bewegte Formen hinarbeitet. Er vertritt jene Anschauung, welche in Berlin durch Reinhold Begas und in München durch Wagnmüller und Gedon zum Ausdruck gelangte. Ihm genügt die natürliche Farbe des Steines oder der Bronze nicht; er hilft durch künstliche Mittel und durch Patinirung nach, um dem Drange nach Charakteristik zu genügen. Eine Reihe von lebendig entworfenen Porträtbüsten ist aus Tilgner's Atelier hervorgegangen; in jüngster Zeit die Porträtbüsten des Fürsten Salm und L. Lobmeyer's.

In einer stilvollen Richtung arbeitet Professor Kundmann. Alle seine Werke haben einen mehr oder weniger idealen Charakter und streben nach Harmonie in den Contouren; die Schönheit in den Formen verbindet sich mit einer gewissen Grazie und Feinheit in der Empfindung. Für die Gesamt-Entwicklung in der Plastik Wiens ist es gewiss von grossem Nutzen, dass gegenwärtig zwei so hervorragende Künstler thätig sind, wie Zumbusch und Kundmann, welche verschiedene Rich-

tungen beherrschen, und dass die malerische Richtung nicht unvertreten ist. Es ist begreiflich und auch sehr gut, dass die akademische Schule von den Professoren Zumbusch und Kundmann geleitet wird; denn für eine Kunstschule ist es unerlässlich nöthig, dass die stilvollen Richtungen dominiren und die Grundlage für die Plastik, das Studium nach der Antike und nach der Natur, sich das Gleichgewicht halten. Die Plastik würde den grössten Gefahren entgehen, wenn dieser alte Grundsatz mehr ausser Acht gelassen und an einer grossen Kunstschule für Plastik das malerisch-barocke Element dominiren würde.

Die Marmorbrüche im Laaser Thale und die dortige Fachschule für Marmor-Industrie.

(Auszug aus einem Berichte der Herren Ober-Baurath Ritter v. Ferstel und Professor Zumbusch an den artistischen Aufsichtsrath der vom k. k. Handelsministerium subventionirten Fachschulen.)

Die Fachschule in Laas hat die Aufgabe, tüchtige Hilfsarbeiter für die Ausführung von Marmorwerken heranzubilden, also vorzüglich Punktirer und Bildhauer für ornamentale Arbeiten. Die Organisirung dieser Schule entspricht ganz diesem Zwecke. Ihr Leiter, Herr J. Steinhäuser, ist ein von Jugend auf in römischer Marmortechnik geschulter, tüchtiger Bildhauer, in dessen eigenstem Interesse es liegt, brauchbare Marmor-Arbeiter heranzuziehen. Das Punktiren wird nach der besten Methode gelehrt. Die Schüler haben zudem Gelegenheit, neben tüchtigen römischen Bildhauern zu arbeiten, welche für Herrn Steinhäuser Kolossalstatuen nach eingesandten Modellen in Marmor ausführen. Die Zahl dieser Schüler beträgt jetzt 13, von denen einige schon recht leistungsfähig sind. Einzelne punktiren recht geschickt, Andere arbeiten architektonische Ornamente, aber auch die Geringsten unter ihnen werden mit 50 kr. täglich entlohnt.

Nachdem die Laaser Fachschule und ihre Entwicklung ausschliesslich durch die in Laas und Umgegend betriebene Marmor-Industrie bedingt ist und mit Hebung der letzteren sich die der Schule gewissermassen von selbst ergibt, so dürfte sich das Augenmerk des hohen k. k. Handelsministeriums in erster Linie der gedachten Industrie zuwenden, welche nach allen vorhandenen Bedingungen wohl zu einem weit höheren Aufschwunge geeignet sein dürfte. Die Gebirge von Laas und Schlanders enthalten reichliches und vorzügliches Marmormaterial, das schon seit Jahrhunderten bekannt ist, ohne dass die Brüche ordentlich ausgebeutet worden wären. Auf den Friedhöfen im Vintschgau — von Meran aufwärts — findet man zahlreiche, bis in's 14. Jahrhundert zurückreichende Grabmonumente und Epitaphien; an der

Kirche in Schlanders sind Portal und Thurmmasswerk, und an zahlreichen vornehmeren Häusern in dieser Gegend Madonnen und andere Reliefs, sowie Wappen aus diesem Materiale. Aus dem heutigen Bestande dieser nach Jahrhunderten zählenden Objecte lässt sich die vortreffliche Qualität und Wetterbeständigkeit beurtheilen. Nirgends finden sich Anzeichen von Verwitterung. Die fein behandelten Körpertheile an den Figuren sind vollkommen glatt und glänzend, an den Architektur-Theilen kann man die Meisselschläge erkennen. Dabei hat sich die Farbe hell-elfenbeinartig bis zu einem tiefen Gelb erhalten; beinahe nirgends sieht man die grauen und schwarzen Flecken, welche insbesondere beim Carrara-Marmor vorkommen. Nach seiner Structur und auch in seiner Dauerhaftigkeit und der durch die Zeit hervorgebrachten Patina erinnert das Materiale lebhaft an den griechischen Marmor, dem es auch jedenfalls viel näher steht, als dem von Carrara.

Bei näherer Untersuchung des aus den verschiedenen Brüchen genommenen Materials ergibt sich auch der Unterschied verschiedener Marmorsorten, trotz Gleichartigkeit des Grundstoffes. Es gibt Marmorsorten von zarterem Korn und etwas geringerer Härte, die sich für feine Durchbildung von Körper- und Gewandtheilen vorzüglich eignen, obgleich sie nicht so weich wie der statuarische Marmor von Carrara sind; Sorten von gröberem Gefüge für mehr decorative Zwecke, und endlich Sorten, welche in niedrigen Schichten (Platten) brechen und für architektonische Zwecke wie geschaffen sind.

Bei dem Umstande, dass keiner dieser Brüche je regelmässig betrieben wurde, war eine Sonderung des Materials für die verschiedenartigen Zwecke nie möglich, sondern es wurde für den jeweiligen Bedarf eben dasjenige Material, welches am leichtesten zu beschaffen war, genommen, und wegen Gewinnung grösserer Blöcke wurden die Brüche nicht selten zerstört. Die verhältnissmässig grösste Ausbeutung scheinen diese Brüche in jener Zeit erlangt zu haben, wo König Ludwig I. in Baiern die grossen monumentalen Werke geschaffen hat, für welche der Sculpturschmuck beinahe durchwegs aus den Marmorbrüchen von Schlanders und Laas geholt wurde. Für architektonische Arbeiten hat er stets nur eine sehr geringe Verwendung gefunden, obgleich er sich hiefür auch ganz besonders qualificirt.

Nach längerer Pause, während welcher eine ganz unregelmässige Ausbeutung — mehr eine Art Raubbau — in Uebung gewesen zu sein scheint, hat vor beiläufig 12 Jahren Herr Steinhäuser einen Theil der Brüche in Betrieb genommen und Einrichtungen gemacht, welche allerdings eine grössere Ausbeutung zulassen und einem rationellen Betriebe der dortigen Marmor-Industrie zugute kommen.

Um dieselben aber schwunghaft zu betreiben und um sie auf jene Höhe zu bringen, dass sie mit den so vorzüglich eingerichteten Carrara-Werken concurriren können, dazu reichen die Mittel, über welche Herr Steinhäuser verfügt, nicht aus. Zu einem rationellen Betriebe gehört erstens ein unter Umständen grosses Capital, um die Brüche in ertragsfähigen Zustand zu bringen, zweitens die Herstellung guter Communicationen zum Transport der rohen Steine und endlich sind eine Reihe von Herstellungen

zum Bearbeiten des Materials, Sägen, Bohr- und Schleifmaschinen und Hebevorrichtungen erforderlich. Herr Steinhäuser scheint sein Augenmerk vorzüglich auf die zuletzt genannten Herstellungen gerichtet zu haben, wobei allerdings der Betrieb der Brüche und die Beschaffung guter Communicationen einigermassen vernachlässigt blieb. Am Ausgange der Schlucht, in welcher die Laaser Brüche liegen, hat Herr Steinhäuser ganz nahe an dem Orte Laas ein ansehnliches Etablissement, welches für eine weit grössere Erzeugung als die gegenwärtige genügen würde, und zwar mit allen zum maschinellen Betriebe erforderlichen Herstellungen und unterstützt von einer hinreichenden Wasserkraft, errichtet. Die Summen, welche auf diese Fabriksgebäude und deren Einrichtung verwendet wurden, mussten sehr bedeutend sein, und es erweist sich diese Anlage auch als ganz zweckmässig. Herr Steinhäuser erkennt nun sehr wohl die Nothwendigkeit, dass zur Verbesserung der Brüche und der Communicationswege gleichfalls grössere Summen aufgewendet werden sollten, als dies bisher geschehen ist, und er hat auch in dieser Hinsicht Namhaftes geleistet, aber für das, was geschehen müsste, um Hand in Hand mit der Leistungsfähigkeit seiner Fabrik zu gehen, dafür scheinen die Kräfte Steinhäuser's zu geringe.

Es dürfte hier wohl der geeignete Ort sein, darauf hinzuweisen, welche grosse Vortheile der ganzen Gegend durch einen lebhaften Betrieb der Marmor-Industrie erwachsen würden, Vortheile, die sich ausser der Erweiterung ergiebiger Erwerbsquellen für eine wenig wohlhabende Bevölkerung auch ganz direct — wie beispielsweise durch die Gewinnung eines ganz ausgezeichneten Schottermaterials, an welchem gegenwärtig ein empfindlicher Mangel bemerkbar ist — geltend machen würden. Der letztere Umstand ist hier besonders als ein Motiv angeführt worden, welches die hohe Landesregierung zur Leistung eines Beitrages für Verbesserung der Verkehrswege zu den Brüchen bestimmen könnte, während andere vitale Interessen, ob solche nun den engen hievon betroffenen Bezirk eines Landes oder eine für den Gesamtstaat wichtige Industrie betreffen, der Erwägung des hohen k. k. Handelsministeriums nicht entgehen dürften.

Zur besseren Würdigung des in letzterer Beziehung Erforderlichen scheint eine nähere Beschreibung der Brüche, ihrer Lage, Zugängigkeit und Ergiebigkeit unerlässlich.

Gegenwärtig sind von Herrn Steinhäuser vier Brüche in Betrieb gesetzt; drei derselben liegen in dem engen, schluchtartigen Thale, welches sich vom Orte Laas nach den Laaser Gletschern hinaufzieht, der vierte Bruch liegt eine Stunde südlich von Schlanders. Von dem beiläufig 2000 Fuss über'm Meer liegenden Orte Laas steigt der Weg nach den erstgenannten drei Brüchen anfänglich, beiläufig eine Stunde lang, sehr steil hinan, so dass er mit vierräderigen Karren nicht befahren werden kann, sondern nur mit schlittenartigen Fuhrwerken, welche an manchen Stellen mit Seilen befördert werden müssen. Nachdem die grösste Steigung erreicht ist, geht beiläufig eine halbe Stunde lang der Weg in einer mässigen, für Wagen zulässigen Steigung fort. Die genannten drei Brüche liegen nun an dem

rechten, dem Wege gegenüberliegenden Ufer des von den Gletschern herabstürzenden Baches, und zwar an durchaus steilen Bergwänden. An vielen Stellen sieht man diese Glimmerschieferwände durchzogen von Kalkstein, und dürfte die Ausbeute von Marmormaterialen in diesem Thale wohl unerschöpflich genannt werden können.

Der erste Bruch, zu dem man von der Thalsole aus gelangt, liegt beiläufig 600 Fuss über dieser, im Ganzen sicher über 5000 Fuss über dem Meere, und an einer steilen Wand, so dass das gewonnene Material in's Thal nur herabgeworfen oder geseilt werden kann. Er ist Ternellabrücklbruch genannt und liefert sehr gutes und sehr reichhaltiges Material, welches, da es schichtenartig bricht, für Stufen, Platten und andere architektonische Arbeiten besonders verwendbar erscheint. Im Thale, eine halbe Stunde weiter aufwärts schreitend, aber mit sehr geringer Steigung, gelangt man an den Fuss des zweiten sogenannten Jenwandbruches. Derselbe liegt allerdings etwas weniger steil, aber mindestens 500 Fuss noch höher als der Ternellabrücklbruch; er liefert das feinkörnigste und schönste Material (jedenfalls die Primasorte des Laaser Materials). Dieser Bruch ist es, welcher vorzüglich für die Sculpturwerke, die unter König Ludwig I. in grosser Anzahl ausgeführt wurden, in Verwendung kam. Es ist dies dieselbe Felswand, an deren Rückseite die Marmorbrüche von Schlanders liegen. Qualität und Ergiebigkeit des Materials in diesem Bruche sind ausser Zweifel, aber die Gewinnung desselben ist mit Schwierigkeiten verbunden, namentlich da in diesem Bruche allem Anscheine nach lange Zeit ein regelmässiger Betrieb nicht stattgefunden hat und vorerst grössere Mittel zur Instandsetzung desselben aufgewendet werden müssten. Aus diesem Grunde war Herr Steinhäuser bestrebt, ein an Qualität ähnliches Material in günstigerer Lage aufzufinden. In der That hat er an der Thalsole noch weiter aufwärts und in geringer Höhe über derselben, daher gut zugänglich, vor nicht langer Zeit einen Bruch eröffnet (im sogenannten Falteinboden), den dritten gegenwärtig in diesem Thale betriebenen Marmorbruch. Das Material hat die nächste Verwandtschaft mit jenem des Jenbruches und kann tiefer hinein vielleicht demselben an Qualität nahekommen; nach den bisherigen Proben überragt das Material des Jenbruches diejenigen der anderen Brüche noch ganz wesentlich. Der vierte Bruch endlich, Mortellabruch (Val Martell), liegt in dem von Schlanders südlich abzweigenden Thale; der Weg bis zur Wand, an welcher derselbe liegt, ist ganz gut mit Wagen fahrbar und hat mässige Steigung. Die Wand, an welcher der Bruch liegt, ist auch steil und wird das Material herabgestürzt oder könnte bei besserem Betriebe geseilt werden. Die Zugänglichkeit bei diesem Bruche ist ohne Vergleich besser als jene der Brüche von Laas; das Material ist derber, von gröberem Gefüge, aber wie es scheint gleichförmig, und bricht in sehr grossen Stücken, wie ein eben am Fusse des Bruches zur Bossirung zu einer Moses-Statue bereitliegender, 18 Fuss langer Block beweist. Dieses Material scheint zu architektonischen und decorativen figuralen Arbeiten besonders geeignet und besitzt grosse Aehnlichkeit mit demjenigen von der Insel Naxos.

Die eben näher bezeichneten, von Herrn Steinhäuser gegenwärtig benützten Brüche bilden jedenfalls nur einen geringen Theil der Ausbeute, welche in diesen beiden Thälern an Marmor material möglich wäre, und betreibt auch Herr Schmidinger in Höflein bei Schlanders seine sogenannten Schlandersbrüche nur mässig. Aber obgleich es ausser Frage steht, dass auch an anderen Punkten in diesen Thälern Materiale von vorzüglicher Qualität aufzufinden wäre, so könnten die Gefertigten selbst unter der Voraussetzung, dass grössere Geldmittel dafür aufgewendet würden, auf die Eröffnung neuer Brüche nicht einrathen. Im Gegentheile scheint gegenwärtig schon für die vorhandenen Geldmittel das Terrain der Brüche zu ausgedehnt und man möchte eher auf Einschränkung als auf Erweiterung einrathen, und insbesondere zu einer Concentrirung der Mittel auf jene Brüche, welche bei gutem Betriebe eine reichliche Ausbeute und ein höchst werthvolles Materiale zu liefern versprechen. Hiebei sind in erster Linie die Brüche der Jenwand und zunächst der Bruch von Ternellabrückl gemeint. Für letzteren, welcher gegenwärtig am besten betrieben wird und wo recht ergiebige Wände aufgedeckt sind, dürfte die Anlage einer Rutschbahn vorläufig genügen, welche nach der hiezu günstigen Situation des Bruches mit verhältnissmässig geringen Mitteln zu bewerkstelligen wäre. Bei den Brüchen an der Jenwand, welche hiemit der besonderen Aufmerksamkeit empfohlen sein möchten, dürften voraussichtlich grössere Geldmittel zur Aufdeckung ausgedehnter Wände aufzuwenden sein; bei diesem Vorgehen möchte jedoch ein möglichst sparsamer Gebrauch von dem erwiesenermassen allzureichlich verwendeten Pulver gemacht werden.

Eine Massregel jedoch, welche für sämtliche Laaser Brüche gleich wichtig erscheint, ist die Verbesserung oder, richtiger gesprochen, Umlegung der oben schon geschilderten schlechten Strasse, und zwar vornehmlich des ersten, beiläufig eine halbe Meile langen Theiles bis zu jener Stelle, wo dieselbe dann mit geringer Steigung dem Laufe des Baches entlang ansteigt. Bei dem hier angeregten Strassenbau, welcher auch der besonderen Aufmerksamkeit der Landesregierung zu empfehlen wäre, dürfte die dabei wesentlich interessirte Gemeinde voraussichtlich nach Kräften mitwirken. Die für diesen Weg geeignetste Trace zu bestimmen, ist sehr nahegelegt; die Kosten für diesen Strassenbau wagen die Gefertigten, bei ihrer gänzlichen Unkenntniss der Localverhältnisse, auch nicht annähernd anzugeben; demungeachtet glauben sie die von Herrn Steinhäuser calculirte Summe von beiläufig 3000 fl. als viel zu niedrig angesetzt bezeichnen zu können. Wie dem aber auch sei, erachten die Gefertigten sowohl die angedeuteten Verbesserungen in den beiden oben näher bezeichneten Brüchen als auch die Umlegung und die zweckentsprechende Herstellung einer Strasse zu der Brüchen als eine Lebensfrage für die dortige Marmor-Industrie, und es ist unschwer, nachzuweisen, dass die grossen in die Laaser Marmor-Industrie bisher ausschliesslich von Herrn Steinhäuser investirten Capitalien erst dann zur Verwerthung gelangen werden, wenn die ausser Verhältniss geringeren zu rationellem Betriebe und zur Ausbeutung grösserer Material-Quantitäten unerlässlichen Mittel dafür aufgewendet werden.

Es ist keine Frage, dass unser Land in dem Marmor-Materiale, mit welchem sich dieser Bericht beschäftigt, einen noch ungehobenen Schatz besitzt; es ist eben so wahr, dass die grossen Aufgaben, welche eben jetzt unserer monumentalen Kunst gestellt sind, eine wesentliche Förderung durch die Möglichkeit, jenes kostbare Materiale in reicherem Masse anwenden zu können, erfahren müssten; so wie andererseits durch jene Aufgaben eine entsprechende Verwerthung dieses Materiales gewährleistet würde. Andererseits ergibt sich bei rationellem Betriebe solcher Brüche von selbst eine Reihe currenter Arbeiten, worüber die Brüche von Carrara belehren, welche in Folge des schwunghaften Betriebes und mittelst ihrer Einrichtungen unseren heimischen ganz gewöhnlichen Steinsorten Concurrenz machen und welche die Industrie und den Handel ganz wesentlich begünstigen. So scheint der Ort und der gegenwärtige Zeitpunkt besonders geeignet dazu, um einer Industrie unter die Arme zu greifen, welche, wenn gut organisirt, ihre sicheren Absatzgebiete hat, wodurch man sich vermittelst Ausbeutung des Materiales, welches einzig in seiner Art ist, von der ausländischen Industrie ganz unabhängig machen könnte.

VII.

H A N S G A S S E R.

(Biographische Skizze.)

Am 24. April 1868 starb in Pest, fern von der Heimat, fern von dem Orte, an dem er am längsten wirkte, der Bildhauer Hans Gasser, ein Künstler, der, wenn er auch nicht alle Hoffnungen erfüllt hat, die bei seinem ersten Auftreten rege wurden, in der Kunstgeschichte Wiens doch eine so hervorragende Stellung einnimmt, dass es nöthig ist, ausführlicher und eingehender sein Leben und Wirken zu betrachten.

Hans Gasser wurde geboren am 2. October 1817 zu Eisen-tratten bei Gmünd, an der Salzburger Reichsstrasse, am Eingange des Maltathales in Kärnthen. Sein Vater, Jacob, war Tischler und zugleich Holzschnitzer. Er hatte noch fünf ältere Brüder: Sebastian, Jacob, Josef, Max und Franz. Ueber seine Jugendzeit erhalten wir durch seinen Freund Wagner in Gmünd reichlichen Aufschluss. „Noch steht,“ so berichtet Wagner im Feuilleton der „Klagenfurter Zeitung“ vom 27. Januar 1871, „das Häuschen, wo Gasser zur Welt kam, im Dörfchen, einfach aus Holz gezimmert, schlicht und anspruchslos, wie dessen Bewohner es waren, und wird derzeit von einem Neffen des Künstlers bewohnt. Hans Gasser besuchte als Knabe die Schule in Gmünd, nach derselben musste er sich zum Viehhalten und in der Werkstätte seines Vaters verwenden lassen.“ Da überkam ihn die Lust zum Schnitzen; und er schnitzte aus Buchsbaum oder anderem Holze Heiligenbilder oder Weihnachtskrippen-Figuren. Der Stadtpfarrer Lorenz Wölbitsch erkannte zuerst das Talent des Knaben. Als siebzehnjähriger Junge schnitzte Hans Gasser

seinem Protector in einen Federkiel eine Kreuzabnahme Christi und eine Statuette aus Buchsholz, den Bauer Tasch aus Nöring (Bezirk Gmünd), die Hans Gasser dem dort begüterten Grafen Lodron dedicirte. Aus derselben Zeit existiren noch manche Holzschnitzwerke; man kann einige Arbeiten im Gasser-Hause in Eisentratten und beim Gastwirth Michael Lackner in Gmünd, einem Freunde Hans Gasser's, mit dem er in ununterbrochenem Briefwechsel stand, sehen. Auch das Wirthszeichen zum goldenen Rössel in Gmünd und die Brunnenköpfe am Platze daselbst sind Arbeiten aus der Jugendzeit Gasser's.

Graf Lodron that das Seinige, um dem Künstler die Reise nach Wien möglich zu machen. Der junge Bildschnitzer empfahl sich nicht allein durch seine Werke, sondern auch durch seine Persönlichkeit. In seiner ganzen äusseren Erscheinung lag ein Zug von Poesie, der insbesondere in jüngeren Jahren, wo er sich unbefangen gab, und wo die naive und zugleich poetische Art sich auszudrücken den reichen geistigen Fonds ahnen liess, ihm viele Freunde gewann. Und auch in späteren Jahren, in denen er manchmal, und häufig auch nicht ohne den Beigeschmack eines socialen Cynismus, seine äussere Erscheinung zur Geltung brachte, hatte Gasser's Gestalt den Reiz der Originalität und körperlicher Schönheit nicht verloren. Er war hochgewachsen und schlank, wie die meisten Kärnthner, hatte ein dunkles Auge, reiches, herabwallendes, schwarzes Haupthaar, zu dem sich später ein dunkler Vollbart gesellte, den er in eigenthümlicher Weise pflegte und trug. Als er von München zurückkehrte, kleidete er sich mit dem spitzen Hute der Gebirgsbewohner aus dem Ammergau, eine Kleidung, die nie, bei keiner Veranlassung abgelegt zu haben, sein Stolz war. Wer Gasser einmal gesehen hatte, der konnte sein Bild nicht so leicht vergessen, und so kam es, dass, wo er lebte, in München, in Pest und in Wien, er zu den populärsten Künstler-Erscheinungen gehörte, und dass er auch schon im Jahre 1838 in Klagenfurt, bei einer sogenannten innerösterreichischen Ausstellung, welche Kaiser Franz und seine Gemalin besuchten, die Aufmerksamkeit hoher Persönlichkeiten auf sich lenkte. Thomas Ritter v. Moro, ein Glied der um Kärnthens Tuch-Industrie so hochverdienten Familie, führte Hans Gasser und

seine Werke den Majestäten vor; es wurden ihm die Mittel, sich nach Wien zu begeben. Im Frühjahr 1838 zog er nach der Kaiserstadt und fand bei seinem Bruder Franz, der dort als Porträtmaler bescheiden lebte, Unterkunft. Ein anderer Bruder, Max, lebte gleichfalls in Wien als Wirthspächter. „Die ruhigen Stunden“ — so schrieb er am 18. April 1838 an seinen Freund Mich. Lackner — „wie zu Hause, kann ich hier leider nicht haben, da sieht mir nichts gleich, dass ich ein solcher Mode-Esel werden muss, und die hier gebräuchlichen Complimente schneiden muss, um mich zu Menschen gesellen, von denen ich etwas lernen kann. Trotzdem bin ich überall gut aufgenommen. An Menschen und Kunstwerken habe ich mich ordentlich satt gesehen; diese Menge in der Residenzstadt ist schauderhaft.“ Damals kam Gasser viel mit Friedr. Amerling zusammen. „Mein bester Freund ist der Amerling, das ist der grosse Künstler, mit dem ich ganz vertraut werde.“ Dort copirte er Köpfe. Am 13. November 1838 trat Hans Gasser endlich in die Akademie der bildenden Künste, und zwar in jene Schule, welche Gsellhofer, ein ausgezeichnete Lehrer, leitete. Er blieb an der Akademie mehrere Jahre speciell in der Bildhauerschule, in der damals Klieber und Kähsmann eine hervorragende Rolle spielten. Im Jahre 1839 erhielt er den sogenannten Gundel'schen Bildhauerpreis und im Jahre 1840 den Neuling'schen Modellpreis; in beiden Fällen erste Preise. Aber schon im Herbst 1838 starb sein Bruder Franz auf einer Reise nach München. Hans Gasser musste von nun an für sich allein sorgen; er war in trüber Stimmung. Er lernte durch den Professor der Anatomie Dr. Berres, der Gasser's Arbeiten beim Grafen Lodron sah, den Fürsten Metternich kennen, dem er seine Studienköpfe zeigte. „Dieser versprach,“ so schrieb er an seinen Freund Lackner am 23. December d. J., „auch seine Unterstützung, damit ich's Zeichnen recht erlerne. Uebrigens vertrau' ich auf Gott! Halten ist bäuerisch, Versprechen herrisch!“ Ausserhalb der Akademie kam Gasser bald mit dem Künstlerkreise in Verbindung, der sich um den Director der Graveur-Akademie am Münzamte, J. D. Böhm, einen eminenten Kunstkenner und Kunstsammler, zusammenfand. Er zeichnete und modellirte dort mit den Söhnen Böhm's, Wolfgang und Josef, mit Karl

Radnitzky und dem Maler Bucher, mit dem er einige Zeit gemeinsam wohnte. Wolfgang Böhm und Bucher radirten damals das Porträt des Künstlers. In diesem Kreise bildete Hans Gasser seine Kunstkenntniss und seinen Sammlergeist weiter aus. Damals schon zog es ihn mit besonderer Vorliebe zu den deutschen Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts, Martin Schön, Dürer, Holbein, hin. Für alle älteren Kunstwerke brachte Gasser von Hause aus ein scharfes Auge und eine schnelle Auffassungsgabe mit.

Für Gasser war aber Wien nicht der rechte Ort. Dass die Dinge in Sachen der Kunst nicht so gingen, wie sie gehen sollten, fühlte der damals schon bejahrte Hof- und Staatskanzler Fürst Metternich wohl. Als man ihm, als Protector der Akademie, den üblichen Neujahrsgross überbrachte, gab er die charakteristische Antwort: „Nun, so schieben wir den Karren ein Jahr weiter.“ Und allerdings, der Staatskarren wie der akademische waren damals tüchtig verfahren. Die meisten der Lehrer waren brave Leute, aber schlechte Musikanten. Insbesondere in der Plastik wurden die Regeln der akademischen Tradition zwar aufrecht erhalten, aber mehr schulmeisterlich als künstlerisch geübt. Die geringe Bildung eines Theiles der Lehrer war stadtbekannt; als producirende Künstler waren wenige von ihnen den Schülern ein Vorbild, und was ausserhalb der Akademie auf dem Gebiete der Plastik damals vorging, war ebenfalls nicht geeignet, die Seele eines jungen poetisch gestimmten Künstlers zu begeistern. Auch Vorgänge anderer Art an der Akademie verstimmten das leicht erregbare Temperament Gasser's. Der politische Stillstand der damaligen Zeit spiegelte sich in den plastischen Werken. Weniges hat sich aus dieser Zeit auf die nächste Generation gerettet, und das Wenige, was sich heutzutage noch erhalten hat, wie bedeutungslos ist es! Dass sich Gasser aus dieser Gesellschaft, der weder ein künstlerisches noch ein nationales Ideal vorschwebte, nach einer Veränderung seiner Lage sehnte, ist begreiflich. Wie heutigen Tages die Blicke vieler junger Wiener Bildhauer nach Dresden gerichtet sind, so damals nach München. König Ludwig versammelte um sich einen Kreis von hochbegabten Künstlern, deren Leistungen die ganze deutsche Kunst-

welt in Bewegung setzten. Gasser, der fühlte, wie nothwendig es für einen jüngeren Künstler sei, inmitten productionsfähiger Fachgenossen zu stehen, wusste es zu erreichen, dass ihm, der Aussicht hatte, als Pensionär nach Rom geschickt zu werden, gestattet wurde, nach dem deutschen München zu gehen. Wie bei allen Kärnthnern, so war auch bei Gasser die deutsch-nationale Gesinnung eine tief eingewurzelte. Dem wälschen Wesen war er spinnefeind, die Antike wurde ihm in Wien nicht so lebendig, um eine mächtigere Anziehungskraft auf ihn auszuüben, als das deutsche Kunstleben in München. Er zog München Rom vor.

Im November 1840 reiste Gasser zum erstenmale nach München, blieb aber nur kurze Zeit daselbst. Erst im Jahre 1842 nahm er dort seinen dauernden Wohnsitz. Diese Zeit bildet eine Epoche voll Sonnenlicht in seinem Leben. Seine Persönlichkeit erwarb ihm auch dort rasch Freunde, sein Talent schnell Anerkennung. Er trat bald in nähere Beziehungen zu Wilhelm Kaulbach, Julius Schnorr v. Carolsfeld und in ein intimeres Verhältniss zu Ludwig v. Thiersch, dem Sohne des bekannten Hellenisten, der mit Gasser 1845 einen Ausflug in die kärnthnerische Alpenwelt machte. Er zeichnete in München fleissig und in der Art der Münchener Schule; sein poetisch angelegtes Talent, der romantische Zug seiner Seele kam zur Entfaltung, insbesondere Kaulbach und Schnorr nahmen sich des urwüchsiges Sohnes der Kärnthner Alpen lebhaft an; der Umgang mit hochgebildeten Menschen und gesitteten Familien wirkte läuternd und anregend auf den Künstler. Der Aufenthalt in München blieb ihm in dankbarer Erinnerung. Noch auf seinem Sterbelager war ihm die Erinnerung an München, insbesondere an Kaulbach's und Schnorr's Haus lebendig; sie verklärte seine Stimmung in den letzten Tagen seines Lebens. Aus diesen Anregungen ging eine Reihe von Skizzen und Entwürfen hervor, keine poetischer als die Gruppe von Schnorr's Töchtern und die Porträt-Statuetten Kaulbach's und Schnorr's. Neben diesen Statuetten und Entwürfen, in denen sich seine künstlerische Seele behaglich erging, und die auch der Altmeister der Münchener Schule, Peter v. Cornelius, anerkannte, arbeitete er tüchtig in der Schule. Die Frucht dieser seiner Arbeit ist die lebensgrosse Figur eines Faustkämpfers: ein Jüngling, der

sich den Riemen zum Kampfe an der rechten Faust befestigt. Das Original-Modell dieser Figur, wohl die durchgebildetste Arbeit, welche Gasser hervorgebracht hat, befindet sich gegenwärtig im Museum der Gypsabgüsse der Akademie der bildenden Künste in Wien, welche das Werk aus des Künstlers Nachlass erwarb. Gasser stand Schwanthaler, trotzdem er unter seiner Leitung an der Akademie arbeitete, ferner; er fürchtete, von Schwanthaler mehr benützt, als reell gefördert zu werden.

Aus der Zeit des Münchener Aufenthaltes Hans Gasser's existirt noch eine Reihe von Briefen an seine Familie, die ein Freund Gasser's, Herr R. Waizner zu Gmünd in Kärnthen, zum Druck befördert hat. Die Briefe, die mir vorliegen, stammen aus den Jahren 1842 und 1843. Für die kärnthnerische Volksschule legen diese Briefe kein günstiges Zeugniß ab; mit der Orthographie kam der junge Künstler offenbar sehr in's Gedränge. Desto mehr lernen wir das innere Geistesleben des Künstlers kennen. Es spricht sich darin eine starke Liebe zur Heimat, aber eine noch grössere zur Kunst aus. „Ich muss Dir aufrichtig sagen," schreibt Hans Gasser am 20. November 1843 an seinen Freund, „oft ist mir das Leben in der Stadt zuwider, und wünsche lieber bei meinen armen Bauernfamilien zu sein, die viel mehr Lebenspoesie besitzen, als die abgelebten geschwätzigen Affengesellschaften, auf der anderen Seite aber lernte ich Leute kennen, denen ich zu sehr viel Dank verpflichtet bin und viel Achtung wegen ihrem gebildeten Verstand und Menschenfreundlichkeit verdienen, wo ich besonders in Professor Schnorr einen zweiten Vater erkennen möchte, von den ich oft Rath's erhalte." Auch an seinen Vater schreibt er ein Jahr früher (20. Juli 1842), wie gerne er in der Heimat wäre, aber „ich fühle wieder, wie nothwendig es sei, Angefangenes fortzusetzen, so lange eine Gelegenheit geboten wird; diese ist gleichsam der Zeiger unseres Schicksals, und Menschen müssen ihm folgen". Von München aus macht der Künstler nochmals Ausflüge; mit besonderem Interesse erzählt er von der Reise nach Nürnberg. Diese Stadt, sowie Augsburg, Freising u. s. w. haben ihn in hohem Grade interessirt. Nürnberg gefiel ihm so, „dass er es gleich mit München vertauschen möchte". Sein Gemüth war noch stark religiös, specifisch

katholisch gefärbt; es freut ihn offenbar sehr, dass sich alte Altäre, der grosse Rosenkranz, das ewige Licht in den protestantischen Kirchen Nürnbergs erhalten haben. Ueberall zeichnet er. In der Kunstgeschichte hat er bis dahin wenig profitirt. Die frühromanischen Sculpturen zu St. Emmeran in Regensburg hält er „ganz im egyptischen Geschmack als aus einer Zeit, wo es noch kein Christenthum gegeben habe“.

Zu München übte er sich auch in der Malerei, doch gab er dies auf, als er sich ernsthaft der Sculptur zuwendete. Er glaubte, darin rascher zum Ziele zu gelangen, wenn er in München so schöne Natur und schöne Menschen fände, als in seiner Heimat. Der Erfolg, den seine ersten künstlerisch-selbstständigen Arbeiten in München hatten, ein Engel, ein Porträt-Medaillon Fritz Kaulbach's und ein Kinderporträt aus der Familie des Professor Arndts, ermuthigten ihn sehr. Mit Wien stand er in ununterbrochenem Verkehre; kleine Aufträge erhielt er durch Baron Hügel und den Grafen Harrach; auch beim Salzburger Kunstvereine fanden seine Arbeiten Anerkennung. Was ihn bewogen hat, München zu verlassen, ist nicht bekannt. Nach längerem Aufenthalte dort kehrte Hans Gasser nach Wien zurück, meines Bedünkens viel zu früh und nicht zur günstigen Stunde.

In Wien nahm Gasser seine früheren Verbindungen wieder auf, knüpfte an den Kreis jüngerer Akademiker und J. D. Böhm's wieder an, und erwarb sich viele und zahlreiche Freunde; insbesondere waren es die Familien Rosthorn und Professor Dr. Schuh, mit denen er in bleibende Verbindung trat.

Die Statuetten, die er aus München mitbrachte, interessirten nicht blos Kunstfreunde, sondern auch das ganze gebildete Wien. Insbesondere war es die Statuette der Sängerin Jenny Lind, die allgemein bewundert wurde. Gasser lernte die Künstlerin, welche in Wien damals ihren zweiten Triumph feierte, früher schon im Hause Kaulbach's kennen. Er modellirte damals ihre Büste in Lebensgrösse; es war dies im Frühjahr 1847. Jenny Lind machte auf Gasser einen tiefen Eindruck. Damals entstand auch die Porträtbüste des Anatomen Professor Dr. Berres. Die Erfolge in der öffentlichen Meinung führten den Künstler auch in das Haus des Baron Clemens Hügel,

eines Diplomaten aus der Metternich'schen Schule, den er schon vor seiner Münchener Reise kennen lernte, der auch als Schriftsteller mit einigen nebulösen Broschüren dilettirte, und es liebte, Künstler und Gelehrte um sich zu versammeln. Aber es fehlten Hülfe geistige und materielle Fonds, um das im Leben zu erreichen, was in diesem Salon angestrebt wurde. Hügel und die Kreise des damaligen Staatskanzlers waren ganz im Irrthum über die isolirte Stellung, in der sie sich befanden. Sie unterschätzten, wie ihre Wiener Epigonen in unseren Tagen, vollständig die Macht des Bürgerthums und der deutschen Civilisation. Entnationalisirte Condottieres einer im Untergange begriffenen Welt haben sie einzelne Künstler und Gelehrte wohl benützt, die besten aber in der Regel ignorirt. Diese standen gegen die Metternich'schen Kreise schon in voller Opposition.

In Wien fand Gasser eine ganz anders geartete Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden vor, als in München; der Bildhauer speciell erhielt in Wien weder Förderung noch Anregung. Die statuarische Plastik erschöpfte sich in einigen wenigen Heiligenfiguren für Kirchen, unter denen die Figuren von Klieber und Bauer an der Façade der Johanniskirche in der Jägerzeile (erbaut zwischen 1842—1846) bei weitem die besten sind. Das officiële Oesterreich, am Ausgange der Regierung Kaiser Franz I. ganz anders den Strömungen des deutschen Culturlebens gegenüberstehend, als am Anfange derselben, wo noch die Tradition der Zeit Maria Theresia's, Josef's II. und Leopold's II. lebendig war, das officiële Oesterreich ging der monumentalen Plastik systematisch aus dem Wege; diese schien dem absoluten Staatsprincipe, das nur den Monarchen verherrlicht, zuwider. Es hieß damals, für mindere Personen als der Monarch genüge eine Büste. Auch besorgte man, dass die Richtung der Geschichtsforschung, welche sich nicht in rein dynastischen Kreisen bewegt, sondern von politischen oder nationalen Ideen ausgeht, befördert würde durch Monumente, welche historische Persönlichkeiten verherrlichen. Es bedurfte einer politischen Revolution, um es möglich zu machen, dass einem Erzherzog Karl, Prinz Eugen, Erzherzog Johann oder Radetzky ein öffentliches Monument gesetzt werden konnte. Nur Andreas Hofer machte eine Ausnahme; ihm wurde in

Innsbruck 1834 ein lebensgrosses Porträt-Monument gesetzt, dessen Ausführung in die Hände Schaller's — das Relief machte Klieber, wie Schaller ein Tiroler — gelegt wurde; in Wien erhielt allein Kaiser Franz I. in jener Zeit (1846) ein Monument; und das hat man, getreu dem Staatsprincipe, welches damals herrschte, einem Wälschen übergeben, dem Cavaliere Pompeo Marchesi. Die Aufträge, welche österreichische Künstler deutscher Nationalität erhielten — darunter gab es manche achtbare, wenn auch nicht bedeutende Talente — waren nur untergeordneter Natur. Dietrich, Rammelmayer, Preleuthner, Hirschhäuter u. A. m. fristeten ihr Leben mit Statuetten und Arbeiten meist untergeordneter Art. Schaller jun. wanderte nach München aus; der Schwanthaler'sche Brunnen auf der Freiung, der im Jahre 1846 gesetzt wurde, ging spurlos an dem Kunstleben Oesterreichs vorüber. Er war weder eine Frucht geistiger Bestrebungen noch künstlerischen Könnens in Oesterreich selbst, sondern nur eine Folge der dynastischen Verbindung Baierns mit Oesterreich. Die Muse der historischen Kunst schwieg auf dem Felde der Historienmalerei gleichfalls. Was gesund in der Kunst war, zog sich auf das Genrebild, die Landschaft und verwandte Kunstzweige zurück. Es gab keine grossen Künstler, keine Kunstschule, an welche sich ein jüngerer Bildhauer hätte anlehnen können. Wie es damals in der Architektur aussah, wird in den Biographien van der Nüll's und Siccardsburg's geschildert. Und doch waren es gerade die Bestrebungen dieser Künstler, die Gasser nach seiner Rückkehr aus München Gelegenheit gaben, sich an einem öffentlichen Werke zu zeigen. Zwischen diesen beiden Architekten und Gasser gab es manchen Berührungspunkt; auch Gasser war Romantiker. Wie es den beiden Architekten schwer ward, inmitten der von bureaukratischen Ideen beherrschten Welt zu einem Auftrage zu gelangen, so auch für einen Bildhauer, der nicht irgend einen akademischen Titel besass. Aber so gleichartig der Grundton der Bestrebungen der genannten drei Künstler war, so ungleich war ihre gesellschaftliche Bildung. Van der Nüll und Siccardsburg waren hochgebildete Männer; sie genossen eine nicht gewöhnliche Erziehung. Anders war es bei Gasser; Alles, was an seinem Talente ursprünglich

war, war bedeutend angelegt; aber seine Erziehung war vernachlässigt; es lag in seiner Natur etwas von dem Ungeberdig-Naturwüchsigen eines Gebirgssohnes. Die Münchener Gesellschaft hat viel an seiner Erziehung nachgeholfen; die Wiener Gesellschaft war wenig dazu angethan, ihn in dieser Beziehung zu fördern. Wir kommen auf diesen Punkt noch zurück, denn Vieles an Gasser's Werken erscheint im milderen Licht, wenn man die Zeit und die Umgebung betrachtet, in der er sich bewegte. Die beiden genannten Architekten van der Nüll und Siccardsburg bauten damals 1846 und 1847 das sogenannte Carl-Theater in der Leopoldstadt, im Auftrage des Theater-Directors Carl, einer Persönlichkeit, die als Director, wie als Künstler populär war. Gasser übernahm die Ausführung der Statuen an der Façade, allegorischer Gestalten im romantischen Gewande, Statuetten, in einen grösseren Massstab übertragen, voll Liebenswürdigkeit der Empfindung und Originalität in ihren Grundgedanken, schwächlich in der Ausführung. Die Statuetten dieser Figuren finden noch jetzt Freunde. In einer dieser allegorischen Figuren ist das Porträt Carl's (eigentlich Carl Bernbrunn) erhalten. Zur Ausführung der Statuen am Carl-Theater wurde Hans Gasser das sogenannte Zauner'sche Atelier an der Akademie eingeräumt; er meisselte dort die Figuren in Sandstein. Die Statuetten, sowie grössere plastische Arbeiten Gasser's aus dieser Zeit hatten einen eigenthümlichen Reiz, den Reiz der Neuheit und der Originalität. Sie wichen in der Draperie vollständig von den Regeln der akademischen Schule und den antiken Vorbildern ab. Er versuchte, das moderne Gewand in die Plastik einzuführen und vermied die Manier, das Gewand nach antikem Vorbilde in akademischer Art zu drapiren. Die Neuerung gefiel; man war froh, etwas Anderes als das zu sehen, was seit Jahrzehnten aus den Ateliers hervorging. Auch in den Motiven der Bewegung glaubte man den Flügelschlag einer neuen Zeit zu entdecken; die subjective Weltanschauung, die selbstständige Auffassung trat in den Vordergrund; dem Individuum sollte auch in der Kunst eine grössere Berechtigung, der deutschen Kunst eine selbstständige Stellung zugewiesen werden. Alles, auch in der Plastik, wies darauf hin, dass mit den Traditionen der alten Zeit gebrochen werden sollte.

An der politischen Bewegung des Jahres 1848 nahm Gasser den lebhaftesten Antheil. Sie unterbrach fast gänzlich seine Thätigkeit. Er wurde bald Mitglied der sogenannten akademischen Legion — eine etwas grössere Statuette eines akademischen Legionärs aus der Hand Hans Gasser's ist noch jetzt in vielen Händen —; er trat in nähere Berührung mit Ungarn, die an der Bewegung theilhaftig waren. Der October des Jahres 1848 fand ihn unter den Kämpfern der Barricaden in der Leopoldstadt. Glücklicherweise blieb er damals verschont von den Kugeln und später von den Verfolgungen der Gerichte. Nach Herstellung der politischen Ordnung nahm Gasser seine Thätigkeit in erhöhtem Masse wieder auf. Die von Grund aus veränderten Verhältnisse in Oesterreich gaben dem Künstler vielfach Gelegenheit zu reicher künstlerischer Thätigkeit; ihm wurden Aufträge von allen Seiten; er war im vollen Sinne des Wortes eine populäre Persönlichkeit. Die Reform der Akademie der bildenden Künste war damals der Schlachtruf des Tages. Künstler und Kunstfreunde waren bemüht, die verbessernde Hand an die morsch gewordene Anstalt zu legen, die mit dem veralteten Institute des akademischen Rathes, unter der Leitung eines bureaukratischen Secretärs, arm an hervorragenden geistigen Capacitäten, die Opposition von allen Seiten wachrief. Schon damals sagte man, dass es so nicht weiter gehen könne. Nach verschiedenen vergeblichen, theilweise auch dilettantischen Versuchen wurde die Reform der Akademie in die Hände des Grafen Franz Thun gelegt, der in Böhmen an der Spitze der deutschen Kunstbewegung stand, deutsche Künstler nach Prag rief und insbesondere mit den Künstlerkreisen in München und Dresden in lebhaftem Verkehre stand. Alles erwartete von Graf Franz Thun eine energische Reform der Akademie.

Damals wurde Hans Gasser auch an die Akademie berufen. Man wollte durch Einführung jüngerer Wiener Künstler in die Akademie, durch Regeneration der Lehrkräfte die Circulation des krank gewordenen akademischen Blutes neu beleben. Der Landschaftler Höger, ein renommirter Lehrer, Schwager Gaurmann's, wurde in die Elementar-Zeichenschule, die Historienmaler Franz Dobiaschowsky und Karl Rahl in die Maler-Vor-

bereitungsschule, Medailleur Karl Radnitzky und Hans Gasser in die Modellir-Vorbereitungsschule provisorisch berufen. Hans Gasser wirkte in dieser Stellung vom 15. December 1850 bis Ende October 1851. Im Spätherbst des Jahres 1851 trat eine neue Ordnung der Dinge ein, die bis in die jüngste Zeit hinein dauerte. Wie Rahl, Dobiaschofsky und Höger, so wurde auch Gasser überflüssig. Mit dem Austritte Rahl's und Gasser's verlor die Akademie ihre anregendsten Kräfte. Der reformatorische Strom kam an der Akademie in's Stocken. Gasser trat in das Künstlerleben zurück, unbeschwert durch akademische Titel, und fand da ein ungewöhnlich grosses Feld reicher Thätigkeit. An einer Reihe von öffentlichen Bauten, dem Arsénale und dem Waffenmuseum daselbst, dem Bankgebäude, dem Sitzungssaale des Gemeinderathes, dem Lloyd-Arsenal in Triest u. s. f. finden sich Arbeiten von seiner Hand; von Privaten erhielt Gasser Aufträge für Grab-Monumente und Porträtbüsten; 1853 wurde das Welden-Monument auf dem Schlossberge in Graz, an dem Gasser längere Zeit arbeitete, aufgestellt; um dieselbe Zeit entstand der Entwurf zum Wieland-Denkmal in Weimar; seinen eigenen Impulsen folgend, entwarf er in seinem Atelier eine grosse Anzahl von Skizzen. Es ging keine Gelegenheit in Wien vorüber zu plastischer Thätigkeit, an der Gasser nicht direct oder indirect betheiligt gewesen wäre. Manches davon — wie die Kolossalstatue der Austria, welche Gasser 1852 modellirte, als der Kaiser, nach seiner ersten Rundreise in Ungarn feierlich empfangen, durch einen Triumphbogen einzog, der in der Jägerzeile fast an derselben Stelle errichtet wurde, an der Bem im October 1848 seine Sternbarricade erbaut — ist zu Grunde gegangen. Wer aber die Zahl der Arbeiten Gasser's überzählt oder im Klagenfurter Landes-Museum einen Blick auf die dort aufgestellten sehr zahlreichen Gypsgüsse von Gasser'schen Arbeiten wirft, der erhält den Eindruck, dass ein nicht gewöhnliches Talent mit Gasser zu Grabe getragen wurde, dem es aber nicht vergönnt war, zur vollen Entfaltung zu gelangen. Denn soviel auch Gasser in ruheloser Thätigkeit geschaffen hat, wenigen seiner Werke ist der Stempel der Vollendung aufgedrückt, nicht jener Vollendung im absoluten Sinne des Wortes, die nur wenigen

Bildhauern unseres Jahrhunderts zu erreichen vergönnt war, sondern der Vollendung im relativen Sinne, welche, den Strömungen und Verhältnissen der Zeit sich anschmiegend, ein volles Bild der Leistungsfähigkeit des Künstlers gäbe. Bei den meisten Werken Gasser's hatten kunstverständige Freunde die Ueberzeugung, dass sie nicht das vollständig geben, was Gasser zu leisten im Stande gewesen wäre. Nur in sehr seltenen Fällen konnte er jenes Ebenmass der Empfindung, jene Ruhe zu vollendeter Durchbildung der Formen wiederfinden, die zu erreichen er in München auf dem besten Wege war.

In Wien trat Vieles hemmend seiner inneren Entwicklung in den Weg. Den Mangel grosser Künstler, an die sich Gasser hätte anlehnen können, haben wir bereits angedeutet. Die Scheidung von Stadt und Vorstadt, damals noch durch die Stadtmauer und das Glacis stärker hervortretend als heutzutage, isolirte die Künstler in socialer Beziehung von der besseren Gesellschaft Wiens; dazu kommen Zustände, die häufig übersehen werden, wenn es sich um Beurtheilung österreichischer Kunst handelt, welche aber nicht unbeachtet gelassen werden können. Nicht Jeder ist im Stande, diesen Einflüssen Widerstand zu leisten; Vieles wird erreicht trotz derselben, Vieles gehemmt und gefördert durch dieselben. Insbesondere der Bildhauer ist diesen gegenüber in einer weit schlimmeren Lage als der Maler. Manchem von diesen ist es vergönnt, sich auf sich selbst zurückzuziehen, im stillen Atelier den Eingebungen seiner Phantasie, den Stimmungen seiner Seele zu folgen. Anders der Bildhauer; nicht blos das Material, in dem er arbeiten möchte, liegt nicht in seiner Hand; in mehr als einer Beziehung ist er auch ausserdem von den Auftraggebern und den Architekten abhängig. Diesen beiden Factoren gegenüber alle Anforderungen der Kunst streng aufrecht zu erhalten, ist heutigen Tages kaum einem Bildhauer gegönnt. Die meisten arbeiten unter dem Hochdrucke von aussen.

Auftraggeber und Architekten haben in Wien ein sehr geringes Verständniss für Plastik. Mitunter fällt das Los, Aufträge für Werke der Plastik zu geben, ein entscheidendes Wort in solchen Angelegenheiten mitzusprechen, Personen zu, denen fast alle Vorbildung zum Mäcenatenthume fehlt. Sie lassen sich von Gesichtspunkten leiten, die mit der Kunst nichts zu thun

haben. Wissen sie sich gar nicht zu helfen, so citiren sie eine Autorität aus dem Auslande, ohne damit die Absicht zu verbinden, eine solche Autorität bleibend nach Wien zu ziehen.

Dazu kommt, dass mit sehr geringen Ausnahmen Auftraggeber und Architekten, von einer fast unbegreiflichen Ungeduld erfüllt, selten dem Künstler Zeit und Musse gönnen, ein plastisches Werk durchzudenken und mit allen Hilfsmitteln der Kunst durchzubilden. Eine gewisse Art, für Decörationszwecke zu arbeiten, so schnell und so billig wie möglich, wird in Wien förmlich gross gezogen. Die Bildhauer müssen zu Minimalpreisen arbeiten, es ist förmlich eine Minuendo-Licitation, die bei Vergebung plastischer Arbeiten für Decorirung von Bauten vorgenommen wird. Dass dabei die Plastik nicht gefördert wird, liegt auf der Hand; dass auf diesem Wege aber nicht einmal eine tüchtige Generation Decorations-Bildhauer erzogen wird, lehrt ein Vergleich mit der Zeit Maria Theresia's, in der man bei Vergebung der plastischen Decorations-Arbeiten am Schlosse und im Garten von Schönbrunn viel mehr Verständniss für Plastik und Verwerthung plastischer Kräfte zeigte, als die Auftraggeber und Architekten des heutigen Wien. Wir haben bereits diese Zustände mit Rücksicht auf die geschichtliche Entwicklung der Plastik Wiens in den letzten zwei Jahrhunderten ausführlicher geschildert; sie geben einen Einblick in die Schwierigkeiten, mit denen ein Bildhauer in Wien zu ringen hatte.

Für Gasser, der von Jugend auf an ein rasches und starkes Arbeiten gewöhnt war, waren diese Umstände doppelt verführerisch, weil sich Neigungen seiner bemächtigten, die man ohne einen grösseren Aufwand von Geldmitteln nicht befriedigen kann. Dazu kommt für Bildhauer die Atelier-Noth, ein kleines Stück der Wohnungsnoth, die in Wien auf Alle drückt. Gasser arbeitete lange Zeit in einem Atelier im Parterre-Geschosse eines Hauses in der Schiffgasse, später in seinem eigenen Hause in der Margarethener Hauptstrasse. In dem ersteren Atelier besuchte ich Gasser öfter, als er sein Wieland-Monument arbeitete. Zum erstenmale wurde ein österreichischer Künstler zur Ausführung eines Werkes berufen, das mit einer geistvollen Schöpfung

Rietschel's, wie das Schiller- und Goethe-Denkmal, in die Schranken treten sollte. Während Alles erwartete, eine durchdachte Arbeit aus dem Wiener Atelier hervorgehen zu sehen, war der Künstler schon so in den Gewohnheiten des geschäftsmässig raschen Arbeitens befangen, dass er die Ausführung des Monuments in einem Atelier übernahm, das seiner geringen Tiefe wegen keinen Ueberblick gestattete, und dass er es sich zutraute, nach einer kleinen Statuette, die allen Kunstfreunden in Weimar und München, wie in Wien gleich gefiel, sogleich zur Ausführung der Kolossalfigur zu schreiten, ohne vorher ein Zwischenmodell zu machen. In sechs Wochen war das grosse Modell fertig. Es befriedigte wenig; in München mussten Veränderungen noch unmittelbar vor dem Gusse vorgenommen werden. Das Ganze war eine überstürzte Arbeit.

Ebenso verhielt es sich mit dem Maria Theresia-Monument im Garten der Militär-Akademie zu Wiener-Neustadt. Das Welden-Monument entstand etwas früher; es war etwas sorgsamer gearbeitet und, wenn auch insbesondere in der Bewegung des rechten Fusses nicht ganz glücklich, doch charakteristisch in der Haltung und treu in der Porträt-Auffassung. Es steht bekanntlich auf dem Schlossberge in Graz, den General Baron Welden, ein tüchtiger und vielseitig gebildeter Militär, in eine schöne Parkanlage umgewandelt hat.

Minder gelungen sind die für Oxford in Marmor ausgeführte Porträtstatue Adam Smith's, die Porträtstatue der Kaiserin Elisabeth im Bahnhofsgebäude der Kaiserin Elisabeth-Westbahn und die Statue von Sonnenfels auf der Elisabeth-Brücke in Wien. Letztere fallen in die spätere Zeit der Wirksamkeit Gasser's.

Ungleich glücklicher, als mit den grösseren Porträtstatuen, war der Künstler in Porträtbüsten, insbesondere jener Persönlichkeiten, deren Darstellung ihn interessirte. Sie sind nicht blos ähnlich, im vulgären Sinne des Wortes, sondern charakteristisch. Dazu rechnen wir, um aus der grossen Zahl seiner Porträtbüsten einige hervorzuheben, die Büsten Karl Rahl's, des Landschafters Marko, Stefan Szechenyi's, des kärnthnerischen Geschichtsforschers Ankershofen, des Chemikers L. Schrötter, des Chirurgen Professor Dr. Schuh, sein eigenes

Porträtbildniss ¹⁾ u. a. m. Viele Büsten arbeitete er ohne äusseren Impuls, nur aus Begeisterung für die darzustellende Person. Einige Porträtstatuetten haben reizvolle Motive in der Hauptbewegung der Gestalt. Eine besondere Vorliebe hatte Gasser für allegorische Gestalten aller Art. Viele von diesen Figuren führte er im Auftrage aus, so die Gestalten von Nymphen; eine davon, in Marmor ausgeführt, auf einem viel zu hohen Sockel stehend, befindet sich im Stadtparke, eine andere, in Bronze ausgeführt, ist im Besitze des Bildhauers Schönthaler.

Am Commandanturgebäude des Militär-Arsenals, am Bankgebäude in Wien, am Hentzi-Monument in Ofen, im Lloyd-Arsenale in Triest, im Sitzungssaale des Wiener Gemeinderathes, an den Monumentalbrunnen beim neuen Opernhause u. s. f. finden sich allegorische Gestalten von Gasser's Hand. Er ging dabei von anderen Ideen aus, als die Bildhauer der früheren Generation, wie Zauner, Martin Fischer, Klieber, Kaehssmann, die alle den Traditionen der Antike folgten. Wo Gasser, wie am Bankgebäude in der Herrengasse in Wien, die Nationalitäten Oesterreichs zu schildern hatte, da kam ihm die reiche Anschauung des bunten Völkerlebens in Oesterreich zu statten. Manche dieser Figuren sind von trefflicher Charakteristik. Bei Ausführung allegorischer Gestalten legte Gasser weniger auf die plastische Durchbildung der Form, auf die Wahl der Attribute Gewicht, als auf den Grundton der Empfindung, der die ganze Gestalt durchdringen sollte. Es liegt ein poetisch-musikalisches Element in der Anlage der Gasser'schen allegorischen Gestalten; die Sinnigkeit ist der Grundton, aus dem er sie herausarbeitete. Seine Schöpfungen durchzog ein Naturlaut, der an seine Heimat erinnert, eine Empfindung, wie sie den Söhnen der Alpenwelt eigen ist. Sollten aber diese Gestalten, die meist als Statuetten gedacht sind und in dieser Form anziehend wirken, die Form plastischer Wirklichkeit annehmen, so gehörte nicht blos ein tieferes Verständniss der Gestalt und eine berechtigtere gefestigte

¹⁾ Gasser brachte sein Porträt auch auf dem von H. v. Ferstel gebauten gothischen Hause (dem Pollak'schen) auf dem Franz Josefs-Quai als Träger eines Erkers an.

Weltanschauung, sondern auch eine Ausdauer dazu, welche Gasser nicht besass.

Wie Gasser in den allegorischen Gestalten von der akademischen Tradition, so wich er bei religiösen Figuren von der typisch-kirchlichen ab und versuchte diese selbstständig zu gestalten. Veranlassung dazu gaben ihm mehrere Aufträge, die er für Grabdenkmäler und Kirchen hatte: in der Lodron'schen Gruft zu Gmünd in Kärnthen, in der Kirche zu Frauenberg in Böhmen u. s. f.

Gasser hatte Sinn für das öffentliche Leben und ein warmes Herz für das Volk, eine starke Begeisterung für die Kunst aller Zeiten und Völker. Er hatte eine Ahnung davon, dass die Plastik nicht berufen sei, im Knechtsdienste von Kirche und Staat, als bloß dienende Kraft der Architektur das Leben zu fristen, sondern auf eigenen Füßen zu stehen. Wenn es galt, für irgend einen öffentlichen Zweck zu schaffen, war Gasser immer bereit dazu. Er war schnell mit einem Entwurfe beschäftigt, wenn irgend etwas angeregt wurde, das Ausdruck durch die Plastik verlangte. Sein Name ward daher bei allen öffentlichen Anlässen genannt, wo es galt, eine Persönlichkeit zu feiern, einem Act eine künstlerische Weihe zu geben. Er schmückte die Grabstätte Mozart's mit einem Porträt-Relief und einer „träumenden Muse“ und verewigte Künstler ¹⁾ und Gelehrte, Dichter und Sängerinnen in Büsten und Reliefs.

Trotz aller Aufträge, die Gasser zu Theil wurden, konnte er doch nicht die Seelenstimmung finden, die zu gediegenem künstlerischen Wirken unerlässlich ist. Ein ruheloser Ehrgeiz durchdrang seine Seele. Von Jugend auf an Arbeit und Entbehrungen gewöhnt, überkam ihn mit der Lust eigenen Besitzes auch der Hang nach Alterthümern. Er kaufte sich ein Haus in einer Vorstadt Wiens, er baute sich im Garten ein Atelier in

¹⁾ Ausser seiner eigenen und den bereits genannten Büsten von Rahl und Marko existiren noch von ihm die Porträtbüsten der Maler Adam Schrotzberg, Kriehuber, Einsle, die Porträtstatuetten Kaulbach's, Cornelius', J. v. Schnorr's; eine Kolossalbüste Schiller's, der Professoren Oppolzer, Schrötter, Berres, Riepel, Schuh, eine Büste Mozart's, Dawison's, Haidinger's (des Geologen), des Dichters Fr. Kaiser, des Finanzministers Bruck eine Büste der Sängerin Jenny Lind u. s. f.

romantisch-mittelalterlichen Formen und gestaltete seine Wohnung in ein Kunstcabinet um. Seine persönlichen Bedürfnisse waren sehr gering, seine Schlafstelle so primitiv wie möglich; seine Kleidung blieb unverändert; seine Ansprüche an die Freuden der Tafel waren mässig. Desto grösser aber war seine Neigung, Kunstobjecte neuerer und älterer Zeit zu besitzen. Er hatte diese Neigung schon in jungen Jahren; sie ist bei einem Künstler erklärlicher als die Lust, Börsen-Effecten zu besitzen. Sie kommt bei fast allen Künstlern vor. Aber bei Gasser steigerte sich diese Neigung in einem bedenklichen Grade. Er besass das, was Amateurs Spürsinn nennen, und stöberte auf seinen Reisen durch Deutschland, Frankreich und Oesterreich mitunter ganz ausgezeichnete Werke auf. Es dauerte nicht lange, so war seine Wohnung angefüllt mit Werken aller Art, die aufzustellen die zahlreichen Gemächer kaum genügten. Man glaubte mehr bei einem Antiquar als einem Künstler zu sein, wenn man Gasser besuchte. Aus allen Winkeln und Läden krabbelte er Sachen hervor, um sie zu zeigen, Holzschnittwerke des Mittelalters, Kupferstiche Dürer's, Limoger Emails, Teppiche und Stickereien, antike Gläser und Thongefässe. Kaufen und mitunter auch Verkaufen war seine Sache, wie die aller Amateurs. Zum Kaufen war er leichter zu bestimmen als zum Verkaufen. Eine schöne Waldlandschaft Andreas Achenbach's kaufte Gasser zu einer Zeit, wo die Oelgemälde moderner Künstler noch nicht zu so enormen Preisen hinaufgetrieben waren, wie es jetzt der Fall ist, um einen für jene Zeit sehr hohen Preis (4000 fl.) aus einer Kunstvereins-Ausstellung. Seine Vermögensverhältnisse kamen in gewaltige Unordnung; nicht gewohnt, mit tüchtigen Rechtsanwälten zur rechten Zeit zu verkehren, fiel er Wucherern in die Hände. Eine Anzahl von Kunstfreunden ordnete seine Verhältnisse; viele seiner Gegenstände wurden verkauft. Er fing aber von Neuem zu sammeln an. Als nach seinem Tode am 5. April 1869 eine Versteigerung seiner Kunstsammlung durch die Kunsthändler Miethke und Wawra vorgenommen wurde, kamen ausser 397 Objecten, die von seiner eigenen Hand herrührten, 834 Kunstgegenstände aller Art zur Versteigerung, darunter Oelgemälde, alte Möbel, Holzschnittwerke, ältere und neuere Bücher, egyptische und antike Alterthümer, Gläser und Porzellangegegenstände,

Miniaturmalereien und Handzeichnungen, alte Kunstbücher und sogenannte keltische Alterthümer. Manche Kunstwerke, welche Gasser besass, gingen in öffentliche Sammlungen (die sogenannte Ambraser Sammlung in Wien und das Oesterreichische Museum) über.

Unter den Gegenständen, die von seiner Hand herrührten, nahmen seine Handzeichnungen — viele noch aus der Zeit seines Münchener Aufenthaltes — die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Anspruch; sie zeigten eine grössere Fertigkeit im Zeichnen, als es bei Bildhauern gewöhnlich ist. Eine Folge von Rauchbildern (gearbeitet im Schuldgefängnisse), photoplastische Porträts, ein Kasten, gezeichnet und mit Holzschnitzereien von eigener Erfindung, gaben Einblick in die Werkstatt seines Geistes. Nichtsdestoweniger konnten sich die Freunde Gasser's darüber nicht täuschen, dass die Beunruhigung der Gemüthsstimmung, hervorgerufen durch die Wechselfälle eines Geschäftslebens und die überrasche Annahme von Aufträgen, die meist schlecht entlohnt wurden, auf die Kunstleistungen Gasser's einen bedenklichen Einfluss ausgeübt hatten. Dazu kam, dass er in den letzten Jahren schwer körperlich leidend wurde. Er verletzte sich bei einer Arbeit seine rechte Hand. Unzugänglich, wie in vielen Dingen, den Rathschlägen seiner Freunde, die Gewohnheiten des Alpenbewohners in sein Privatleben übertragend, schenkte er erfahrenen Aerzten (wie kundigen Rechtsgelehrten) kein Vertrauen. Sein Leiden verschlimmerte sich; ein Beinfrass ergriff seine Hand, Fieber zehrte seine körperliche Kraft auf. Die Farbe der Gesundheit schwand von seinem Gesichte.

Nachdem er sich drei Jahre mühsam fortgeschleppt hatte, suchte er im Sommer des Jahres 1867 Heilung in den Ofener Bädern und vertraute sich der Leitung des Dr. Obonay an. Gasser fand in Pest alte Freunde, den Bildhauer F. P. Kugler, dem ich ausführliche Mittheilungen über Gasser's letzte Lebensstage in Pest verdanke, Advocat Pfeffer, Kaufmann Meday und vor Allem die Familie des Ingenieurs der Staats-Eisenbahn Hugo Frick und seiner Gattin Anna, geborenen Timmer (aus Zittau in Sachsen). Begleitet von Kugler, übersiedelte Gasser am 1. September 1867 aus dem Gasthause in Frick's Wohnung.

Dort empfing ihn die Pflege einer deutschen weiblichen Seele, deren Wohlthat er bisher leider nicht kennen gelernt hatte, denn Gasser war unvermält. Schon in früher Jugend wies er Anträge zurück. „Die Kunst ist meine Braut,” pflegte er zu sagen. Er liess sich aus seiner Antiquitäten-Sammlung — sein Herz hing daran — eine antike Bronzestatuetten kommen, eine Minerva vorstellend, die später in Franz v. Pulszky's Besitz übergang, und die Holzstatuette der Eva, aus der Zeit Dürer's, die Gasser sein Weibchen zu nennen pflegte und die, wie ihr Pendant Adam (einst im Cabinet Böhm's), jetzt in das Eigenthum des Oesterreichischen Museums in Wien übergegangen ist. Der Tod van der Nüll's erschütterte ihn ebenso sehr, wie ihm die Nachricht Freude machte, dass das Comité des Künstlerhauses ihm die Ausführung der Statuen des P. P. Rubens und Raffael's übertragen hatte. „Sie können mich in Wien doch nicht ignoriren,” sagte er zu Kugler bei dieser Nachricht. Mit Hilfe des Letzteren versuchte er im Bette eine Skizze der Raffael-Statue zu zeichnen. In der Nacht vom 23. zum 24. April stand Gasser auf, stürzte aber zusammen. Als Frau Frick, aufgeschreckt durch den Schall des Falles, in sein Zimmer kam, fand sie ihn fast leblos am Boden; ein Blutstrom ergoss sich aus seinem Arme. Am 24. April 1868, halb 10 Uhr Vormittags, starb Gasser, wie es scheint, schmerz- und bewusstlos. Seine Todtenmaske nahm Bildhauer Kugler ab.

Die Nachricht von seinem Tode erregte begreiflicherweise schmerzliches Aufsehen in Wien und noch mehr in seinem Heimatlande. Wie sehr Gasser in Wien beliebt war — und in den weitesten Kreisen — konnte man in den Apriltagen 1869 sehen, als seine Kunstobjecte versteigert wurden. Sie fanden nicht blos in den vornehmen Kreisen, die sich für den Künstler interessirten, sondern auch im Volke Theilnahme. Viele holten sich dort eine Gasser-Reliquie; manches Herz war beglückt, eine dunkle Locke des Künstlers zu erhalten, die sich in einem Kästchen vorfand, oder einen Abguss einer kleineren Statuette. In seiner Heimat war natürlich der Eindruck der Todesnachricht stärker und peinlicher. Dort mochte man gefühlt haben, dass man dem Künstler gegenüber, der für seine Heimat manche Arbeiten unentgeltlich, wenige im Auftrage des Landes, aus-

geführt hatte, Verpflichtungen zu erfüllen habe.¹⁾ Gasser hatte in Kärnthen viele Freunde: L. und M. v. Moro, den Maler Pernhart, die Familie Rosthorn, Graf Lodron, Baronin Dickmann, Domherr Wallner u. A. m. Seiner Familie hatte er sich etwas entfremdet. Leute aus dem Volke, wie sie waren, sahen sie es nicht gern, dass er ausgewandert war; sein excentrisches Wesen missfiel ihnen. Aber die gebildete Classe in Kärnthen war desto thätiger, für das Andenken Gasser's in seiner Heimat zu sorgen. Im Landes-Museum wurden Gasser's Werke in Gypsabgüssen aufgestellt; seine Villacher Freunde betheiligten sich lebhaft an der Exhumirung seines Leichnams Anfangs Juni 1870. Am 26. Juni 1870 fand in Villach sein feierliches Leichenbegängniss statt unter allgemeiner Theilnahme. Gymnasial-Director Krasnigg hielt die Festrede, Stadtpfarrer Neste sprach das Grabgebet. Als Vertreter der Heimatsgemeinde folgte Herr Lax, von seiner Familie nur sein Neffe, Alois Gasser, dem Leichenzuge. Herr und Frau Frick aus Pest nahmen gleichfalls daran Theil. Und so ruht nun der Sohn des Gebirges in heimischer Erde nach einem ehrenvollen, bewegten Leben in stiller Grabesruhe. Wenige Werke schmücken seine Heimat, aber manche Orte ausserhalb derselben, vor allen Wien, das seine eigentliche Künstler-Heimat geworden.

Ein Gasser-Comité, das sich in Villach gebildet hatte, zu dessen Ehrenmitglieder Frau Frick ernannt wurde, beschloss, auf dem Platze, der in Villach nun Gasser-Platz genannt wird, dem Künstler ein Standbild zu setzen. Die Ausführung der

¹⁾ Von plastischen Werken Hans Gasser's befinden sich in Kärnthen unter Anderem in Klagenfurt, im Landes-Museum, eine grosse Folge von Gyps-Abgüssen, theils Geschenke des Künstlers, theils vom Museum erworben; darunter datirt eine Statuette der „Geschichte“ 1845, eine sitzende Madonna mit dem Jesukinde 1846, die Christus-Figur für die Lodron'sche Gruft als Statuette 1852, die Statue des Donauweibchens 1858, die allegorische Figur der Christalnigg'schen Gruft 1860; ferner die Büste Ankershofen's, in Marmor ausgeführt; zwei Engel in der Stadtpfarrkirche, und am Friedhofe die Porträt-Medaillons des Freiherrn Edmund und der Freifrau Marie Herbert; in Gmünd der lebensgrosse Heiland in der Lodron'schen Gruft; in St. Michael am Zollfelde eine allegorische Figur am Grabmonumente der Gräfin Flora Christalnigg; in Kastowitz vor der Gruft der Frau Göschen die Statue eines geharnischten Ritters.

lebensgrossen Porträtfigur übernahm ein jüngerer Kärnthner Bildhauer, Johann Messmer aus Gmünd, der sich gegenwärtig in München aufhält.

Das Denkmal wurde am 6. Mai 1871 enthüllt. Die Statue ist aus weissem Kelheimer Marmor gemeisselt und hat eine Höhe von $8\frac{1}{2}$ Fuss. Das Piedestal, aus bläulich-grauem Stein, ist $9\frac{1}{2}$ Fuss hoch und trägt die Inschrift: „Hans Gasser, geb. zu Eisentratten 1817, gest. zu Pest 1868. Dem gefeierten Künstler das Heimatland.“

(Lützow's „Zeitschrift für bild. Kunst“, 1871.)

VIII.

JOSEF DANIEL BÖHM.

Der Medailleur und Kunstsammler J. D. Böhm nahm in dem vormärzlichen Kunstleben Wiens eine hervorragende und eigenthümliche Stellung ein, so dass es sich wohl der Mühe lohnt, etwas ausführlicher und eingehender über ihn zu berichten. Niemand würde sich ein deutliches Bild der damaligen Kunstzustände in Wien machen, wenn man nicht wüsste, was J. D. Böhm in jenen Zeiten als Medailleur, als Kunstfreund, als Kunstkenner und gewissermassen auch als Lehrer gegolten hat. In allen drei Beziehungen nahm er eine Ausnahmstellung ein. Ueber seine künstlerischen Leistungen ist es leichter, sich zu orientiren. Trotzdem, dass viele Kunstwerke, die er geschaffen hat, verschollen oder wenigstens halb vergessen sind, so enthält doch das kaiserliche Münz- und Antiken-Cabinet eine grosse Anzahl seiner Arbeiten, so dass Jeder, der sich über die Entwicklung der österreichischen Medailleerkunst unterrichten will, hiefür reichliches Materiale vorfindet. Anders aber steht es, wenn man J. D. Böhm als Kunstkenner und Sammler würdigen soll, anders, wenn man seinen Einfluss als Förderer der Kunst schildern will. Da fehlt fast alles Materiale. Seine Sammlungen sind in alle vier Winde zerstreut. Das Einzige, was sich auf die letzteren bezieht, ist ein Aufsatz, den ich im Jahre 1847 in den „Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst“, S. 939—1033, geschrieben habe, und auch der Leser dieses Aufsatzes würde sich kein genügendes Bild von der Bedeutung Böhm's als Kunstsammler machen können, wenn er nicht zugleich weiss, um wie viel mehr Kunstgegenstände durch Böhm's

Hände gegangen sind, als er selbst in seinen Sammlungen besessen hat. Denn, wie es in der Natur der Sammler liegt, geneigt, den Besitz zu verändern und Besseres oder Erwünschteres zu erwerben, so war es auch speciell bei Böhm der Fall, der von Hause aus in gar keiner Weise von Glücksgütern begünstigt war und der doch im Stande gewesen, eine bedeutsame und insbesondere instructive Sammlung in seinen bescheidenen Wohnräumen (IV., im sogenannten abgebrannten Hause) zu vereinigen. Böhm war seinerzeit der am meisten universell gebildete Kunstkenner in Wien; nicht der Zufall spielte ihm eine grosse Anzahl kostbarer Kunstwerke in die Hand, er hatte den Blick für das Echte und Bedeutende in der Kunst und ruhte nicht, bis er in den Besitz desselben gelangte. Bei dem Sammeln, Forschen und Erwerben der Kunstwerke bildete er sich auch seine eigenen Ideen über die Zielpunkte der Kunst und über die Erziehung zur Kunst und ich gestehe, von keinem Manne auf dem Gebiete der bildenden Kunst so viel gelernt zu haben als von ihm. Er war in jener Zeit, wo es keine selbstständige Lehrkanzel für Kunstgeschichte und Kunst-Archäologie ¹⁾ in der gesammten Monarchie gegeben hat, der Einzige, den ich als meinen Lehrer bezeichnen könnte. Da seine Sammlungen mir durch mehr als ein Jahrzehnt rückhaltlos zur Verfügung standen, so dürfte es auch meinerseits vielleicht gerechtfertigt sein, etwas eingehender über Böhm als Kenner und Sammler zu sprechen und das Wenige in diesen Zeilen niederzulegen, was ich über diesen Mann in meiner Erinnerung noch festhalte.

Wenn ich J. D. Böhm als Künstler, Kenner und Sammler betrachte, so steht mir in ihm der Kenner und Sammler höher als der Künstler. In den ersten beiden Richtungen hatte er nach seiner Geistesanlage Eigenschaften ersten Ranges. Er hatte den Blick eines echten Kenners, war sicher in seinem Urtheile und umfasste als Sammler das Gebiet der gesammten bildenden Kunst. Seine Kennerschaft war daher nicht einseitig; er war unermüdlich im Sammeln und hatte nicht blos eine warme

¹⁾ Numismatik und Alterthumskunde lehrte an der Universität Director v. Steinbüchel als sogenannten nichtobligaten Gegenstand zweimal in der Woche. Damit wurde in einem Studienjahre der ganze Gegenstand erschöpft.

Liebe zur alten Kunst, sondern auch zu gleicher Zeit Liebe zur echten Kunst, gleichgiltig, ob ihre Heimat Egypten, Italien oder Deutschland war. Und da sich bei ihm die Kennerschaft mit einem starken Triebe zu künstlerischem Schaffen vereinigte, so war er nicht blos für Kunstfreunde eine anregende Persönlichkeit, sondern zu gleicher Zeit war sein Urtheil massgebend für alle jene Kreise von Kunstgelehrten und Künstlern, mit denen er in Berührung kam. Seine Sammlung war für letztere werthvoll und höchst instructiv. Denn es gibt bekanntlich sehr viele Sammler, denen die Schärfe des Kennerblickes fehlt, und es gibt auch viele Kenner, die das Sammeln von Kunstwerken nicht zu ihrem Metier machen oder nicht machen können. Bei Böhm war Beides vereinigt, die Schärfe des Urtheiles, sein geübter Kennerblick und die fast leidenschaftliche Lust, zu sammeln und das zu erwerben, was ihm werthvoll schien. Er wäre einer der vorzüglichsten Directoren von grossen öffentlichen Kunstsammlungen geworden, wenn die Umstände ihn an die Spitze einer solchen gestellt hätten. Dass dies nicht geschehen, ist gewiss bedauerlich, aber bei den damaligen Verhältnissen Wiens leicht erklärlich. Was ihm von Hause aus fehlte, war eine grössere wissenschaftliche Schulbildung. Kind armer Eltern, vaterlos seit seinem siebenten Lebensjahre, von frühester Jugend an darauf angewiesen, sich sein Brod zu verdienen, fehlte ihm der Unterricht in den classischen Sprachen. Was ihm in der Jugend nicht zu Theil werden sollte, das holte er in den späteren Jahren nach und war auf dem speciellen Gebiete der Kunst-Literatur wohl unterrichtet. Die Mängel seiner literarischen Bildung waren reichlich aufgewogen durch seinen Kennerblick und sein scharfes Urtheil, das auch von den hervorragendsten Autoritäten seiner Zeit, einem v. Rumohr, Passavant, Bildhauer M. Wagner u. A., respectirt wurde. Da er sich von Jugend auf mit den verschiedensten Techniken der Plastik beschäftigt hat, so gewann er schon frühe Einsicht in die Wechselbeziehungen zwischen der Kunstform und dem Materiale, mit welchem der Künstler arbeitet.

J. D. Böhm wurde im deutschen Orte Wallendorf im Zipser Comitate in Ungarn am 16. März 1794 geboren. Ueber das Leben Böhm's liegen Aufzeichnungen von seiner eigenen

Hand vor, die theilweise auch bei Verfassung des Bermann'schen biographischen Lexikons benützt worden sind. Er stand im Alter von 7 Jahren, als sein Vater starb; die Familie war unbemittelt und J. D. Böhm war daher, kaum dass er die Volksschule absolvirt hatte, gezwungen, für sein weiteres Fortkommen selbst zu sorgen. Er trat in den Handelsstand ein und kam zu dem Kaufmanne Ferd. Ochs in Igló, bei dem er durch $4\frac{1}{2}$ Jahre als Lehrling blieb. In den ersten Monaten des Jahres 1812 verliess er seinen bisherigen Platz und ging vorerst nach Leutschau, der Hauptstadt des Zipser Comitates. Es liegt noch ein Empfehlungsschreiben des Kaufmannes Ochs vor, datirt vom 12. März 1812, in welchem bestätigt wird, dass er den Jungen freigesprochen habe und dass sich derselbe gut aufgeführt und „dass ich ihm nichts Uebles vorwerfen, vielmehr alles Gute nachreden muss und kann. Da nun aber vorgenannter Böhm seine Stellung verlässt und sich wegen seiner natürlichen Geschicklichkeit der freien Kunst widmen will, wogegen meine ergebenste Bitte an alle Herren Künstler und Handelsleute, sie mögen ihm ferner geneigt sein an die Hand zu gehen und ihm in allen billigen Stücken förderlich zu sein.“ Der Brief des Herrn Ochs und die Briefe seiner Mutter sind in correcter deutscher Sprache geschrieben. In jener Zeit dachte Niemand daran, die in der Zips lebenden Deutschen durch die Volksschule zu magyarisiren. — Damals zählte Böhm 18 Jahre; er hatte sich während seiner Verwendung im Kaufmannsstande in seinen freien Stunden mit Schnitzwerk beschäftigt, wozu er als Rohmaterial die Kerne von Steinobst verwendete und dabei eine grosse Geschicklichkeit an den Tag gelegt und sogar, um den Stand zu bezeichnen, dem er angehörte, einen Bacchus mit einer Ceres hergestellt hatte. In Leutschau kam er zu dem Maler Zausing, wo er sich im Zeichnen übte. Die Malerei aber sprach ihn nicht an; er hatte mehr Neigung für die Plastik, und da der Maler Zausing dem jungen Manne viel von den Kunstschätzen Wiens erzählte, so erwachte in ihm die Sehnsucht, nach Wien zu kommen. Die Mittel aber, die ihm zur Verfügung standen, waren ausserordentlich gering. Er kam im Juli 1813 in seinem 19. Lebensjahre nach Wien und gedachte sich da dem Speditionsgeschäfte zuzuwenden, um mehr Musse-

stunden für die Befriedigung seines Kunstdranges zu finden. Aber sehr bald gab er diesen Vorsatz vollständig auf, indem er sich ganz der Kunst widmete und in die Akademie eintrat, und zwar in die Schule des Historienmalers Professor Johann Ender, die damals einen guten Namen hatte. Seine Passion für die Kunst war schon damals so gross, dass der junge Mann, der nicht mehr als 40 Gulden aus seiner Heimat mitbrachte, dem Drange nicht widerstehen konnte, ein Bild zu kaufen. Als er einige Ohrgehänge aus Marillenkernen und ein ganzes Collier aus Kirschenkernen anfertigte, da wurde man glücklicherweise auf das specielle Talent des jungen Mannes für Plastik aufmerksam; man nahm ihn trotz seines vorgerückten Alters in die Bildhauer-Abtheilung der Akademie auf. Er fand für seine Arbeiten auch in Wien Abnehmer; der Graf Moriz Fries, ein Mäcen im besten Sinne des Wortes, kaufte von ihm eine grössere Arbeit um den Preis von 21 Ducaten. Es war dies das erstemal, dass Böhm Goldstücke in die Hände bekam. Um sich noch weiter im Schnitzen zu üben, arbeitete er in der Werkstätte des Wiener Schnitzers Johann Straub und besuchte zu gleicher Zeit das Atelier Zauner's, der sogleich das für Böhm geeignete Fach der Plastik herausfand und ihn aufmunterte, Steinschneider oder Graveur zu werden. Auch mit dem Professor der Anatomie, Martin Fischer, trat Böhm in Verbindung. Seine ersten Arbeiten, die er noch während seiner akademischen Laufbahn als Steinschneider anfertigte, waren ein Siegelring für den Fürsten Clemens Metternich und ein zweiter für den Kaiser, der sich nunmehr im k. k. Münz- und Antikencabinet befindet. Aber die grösste Förderung, die Böhm zu Theil wurde, kam vom Hause Fries. In der Zeit des Wiener Congresses war dort der Mittelpunkt aller hervorragenden Persönlichkeiten, die sich für Kunst interessirten; da fand sich auch eine auserlesene und reiche Sammlung von Kunstwerken aller Zeiten und Länder vor. An der Spitze dieser Sammlungen stand Rechberger, mit welchem Böhm bald ein intimeres Verhältniss einging. Am meisten nahm auf die Entwicklung des Letzteren Rechberger Einfluss. Derselbe galt als ein ganz hervorragender Kenner und Sammler. Geboren zu Wien im Jahre 1771, von Hause aus Landschafter aus der akademischen Schule Brand's, wid-

mete er sich der Landschaftsmalerei und Radirung, fing aber bald zu sammeln an und erwarb sich nicht gewöhnliche Kenntnisse auf dem Gebiete der zeichnenden Künste. Er war der Erste, welcher eine „instructive historisch geordnete Sammlung von Kunstblättern“ (Kupferstiche, Radirungen u. s. f.) anlegte, die geeignet sein sollte, in das von ihm mit Vorliebe gepflegte Gebiet einzuführen. Graf Moriz Fries vertraute ihm seine kostbare Sammlung an, die, aus 300 Gemälden und 100.000 Kunstblättern bestehend, sich mit einer grossen Bibliothek verband. Fries und Rechberger förderten den jungen Künstler Böhm in jedweder Weise. Später wurde Rechberger ¹⁾

¹⁾ In dem Nachlasse Böhm's fand sich nur mehr ein einziger Brief Rechberger's, den wir vollständig abdrucken. Er ist für das Wechselverhältniss beider Männer sehr charakteristisch. Der Brief ist in der Zeit nach dem Sturze des Bankhauses Fries geschrieben, als Böhm sich zum zweitenmale in Rom aufhielt. Er lautet wie folgt:

„Ihr langes Stillschweigen, mein guter lieber Böhm, dessen Quelle ich mir nicht enträthseln konnte, hat sich endlich durch die Güte Ihres Herrn Schwagers erklärt, der mir von Ihrem Augenübel Nachricht gab. Nun aber sagen Sie mir von äusseren Uebeln des Körpers, die Sie noch jetzt nicht los wären, und dies macht mir neuen Kummer. Das Schmerzlichste ist dabei wohl der Zeitverlust, wie Sie ganz richtig bemerken.

Talent aber und die damit verbundene Verwendung bringen diesen Verlust wieder ein, und ich freue mich schon zum voraus auf Ihre gesammelten Studien; da ich wohl nicht mehr hoffen darf, jene Heiligthümer selbst zu schauen — Träume aus glücklicheren Zeiten! Gut, dass es Ihnen so geworden, es ist Gewinn für's ganze Leben. Jetzt ist die Kunst zum Spielzeug geworden — und all' das Geschreibsel wird ihr nicht auf die Beine helfen. Sie sagen mir nicht ein Wörtchen, ob Sie schon etwas gearbeitet haben, was Sie Ihrer künftigen Bestimmung näher bringt, oder was Sie zu diesem Zwecke unternehmen werden. Graf Czernin hat die Präsesstelle der k. k. Akademie abgegeben, weil ihm als Oberst-Kämmerer nicht so viel Zeit bleibt, die Geschäfte der Akademie mit Wärme zu besorgen. Wer aber sein Nachfolger werden dürfte, darüber verlautet zur Zeit noch nichts.

K. ist vor einigen Tagen (am 26. November) gestorben, ich habe noch nicht erfahren können, ob seine Frau, die eine Römerin ist, und seine vier oder fünf Kinder auch vor Mangel gedeckt sind. Wir hatten zwar wenige oder gar keinen Berührungspunkt, er war aber ein Cumpan meines guten A. und mir deswegen schon werth. Ich danke Ihnen im Namen der ganzen F.'schen Familie für Ihr wohlwollendes Andenken.

Was mich anbelangt, mein lieber Freund, mir schenkt der Himmel das Beste, Gesundheit. — Wenn man im Herbst seines Lebens, aller

zur Leitung der „Albertina“ berufen und starb 1842 fast ganz erblindet. In der Umgebung Rechberger's traf Böhm mit den damaligen Kunstfreunden vielfach zusammen; besonders vertraut mit Rechberger war der Landschaftler Professor Martin von Molitor (geb. zu Wien 1759, gest. daselbst 1812, Schüler Brand's wie Rechberger), der ein tüchtiger Kenner und Sammler war, und der reiche Lederhändler Gawet, der eine grosse Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen besass. Freunden des Kupferstiches ist die Sammlung Gawet's bekannt; viele Blätter davon erwarb Böhm nach dem Tode Gawet's. Jeden Tag um 12 Uhr konnte man die Herren Molitor und Gawet bei Rechberger in der Albertina finden. So lebte Böhm bald nach seiner Ankunft in Wien in einer seiner Neigung und seinen Talenten entsprechenden geistigen Atmosphäre, so dass er als Kenner gewissermassen allein aus der Wiener Schule der Kenner hervorgegangen ist. Doch ward es Böhm bald klar, dass die Stein-

gewohnten Umgebung entrissen, Neuem sich anzuschliessen keine Lust mehr findet, so zählt man dafür desto ängstlicher die wenigen treuen Jugendfreunde zusammen, um mit ihnen nach jenen frohen Tagen zurückzuschauen und in der Reminiscenz ein stilles Werkeltagsleben zu versüssen. Unendlich zufrieden kann ich zwar mit dem Ausgange meines Loses hiernieden sein, ich habe schon oft wie ein trunkener Mensch darüber frohlockt, aber es ist doch Alles von Innen und Aussen verschieden, oder ich bin vielmehr ein verwöhntes Kind, von Sehnsucht und Heimweh gequält. Ich bin nicht mehr im Stande, mich in die Gemüthslage zu versetzen, in der ich am Josefs-Platze gearbeitet, und obwohl ich eine Armee commandire, die ich von Grund aus kenne, so kann ich doch keine väterliche Liebe mehr für sie gewahr werden, und ich wandle mich müde darinnen herum, ohne weder mein noch Anderer Wohlgefallen oder Aufmunterung zu ärndten.

Was Sie mir über Overbeck berichten, gefällt mir besonders wohl und erregt in mir den Wunsch, von seiner Arbeit zu sehen. Grüssen Sie mir Plattnern recht herzlich, auch Reinhardt, dessen Namen ich ungern in Ihrem Briefe vermisst habe.

Leben Sie wohl, der Himmel schenke Ihnen volle Gesundheit, und dann sagen Sie mir wieder einmal recht viel Gutes, und bis wenn Sie Ihre Rückkehr werden antreten können.

Lieben Sie und vergessen Sie nicht

Ihren

Rechberger."

Wien, 6. December 1827.

schneidekunst allein einen Mann nicht ernähren könne. Er wendete sich daher dem verwandten Zweige der Stahlarbeiten und der Medailleur-Technik zu, lernte bei einem Wiener Schlosser die technische Seite der Metallarbeiten, und versuchte Medaillen zu schneiden. Der Versuch gelang vorzüglich. Die erste Medaille, die er machte, war das Porträt des berühmten Botanikers Baron Jacquin. Er gewann mit dieser Medaille auf der Akademie den Reichel'schen Preis, der es ihm ermöglichte, seinem Drange, Italien zu besuchen, Folge zu leisten. An der Akademie selbst trat eine Veränderung ein, die für den jungen Mann günstig war. Als Graf Czernin, der Präsident der Akademie, welcher ein eminenter Kunstfreund und wahrer Mäcen war, mit dem Posten eines Oberstkämmerers betraut wurde, trat an dessen Stelle an der Akademie ein nicht minder bedeutender Mann, der Graf Lamberg, ein wohlwollender, reich mit Gütern ausgestatteter Kenner und Sammler im grossen Stile. Er nahm sich des jungen Mannes, der soeben den Reichel'schen Preis erworben, mit Wärme an, und so kam Böhm unter das Protectorat dreier Kunstfreunde und Mäcene, denen es nicht an Geldmitteln fehlte, nämlich Graf Moriz Fries, Rudolf Czernin und Lamberg. Fries vor Allen aber war es, der ihm die Mittel bot, die Reise nach Italien im Jahre 1821 zu unternehmen. Der Aufenthalt in Rom übte auf seine geistige Entwicklung einen mächtigen Einfluss und brachte ihn bald mit den hervorragendsten Vertretern der Kunst in Verbindung, speciell mit Thorwaldsen und vor Allem mit jenen deutschen Kreisen, welche als die bedeutendsten Vertreter der christlich-romanischen Richtung des damaligen Rom angesehen werden müssen. Am 26. Februar 1822 trat Böhm in Rom aus der protestantischen Kirche in die katholische über. Er legte das Glaubensbekenntniss in die Hände des Dominicaners Benedikt M. Olivieri ab. Böhm war nicht der einzige Künstler deutscher Nation, der damals katholisch wurde. Sein Freund Overbeck ist ja ebenfalls von Hause aus ein Protestant gewesen.

Seine künstlerische Thätigkeit während seines Aufenthaltes in Rom blieb jedoch vorzugsweise der Steinschneiderei zugewendet. In seinem Streben wurde er vom Grafen Moriz Fries unterstützt. Es existirt noch ein Schreiben desselben an Böhm,

welches zeigt, in welch' warmer Weise dieser Kunstfreund für die Künstler gewirkt hat.¹⁾

Noch im Jahre 1822 kehrte Böhm wieder nach Wien zurück, wo er mancherlei Beschäftigung und freundliche Aufnahme in den Kunstkreisen fand. Auch der Erzherzog Johann interessirte sich lebhaft für den jungen Künstler und beschäftigte ihn mit zwei grösseren Arbeiten für sein Schloss Brandhof in Steiermark.

Im Jahre 1823 vermälte sich Böhm mit Aloisia Lussmann, ein Ereigniss, das auf sein sociales und geistiges Leben den wohlthätigsten Einfluss ausübte. Die Vermählung erfolgte am 5. Februar in Altmannsdorf.

Da er das erstemal in Rom sich nur kurze Zeit aufhielt, so zog es ihn mächtig nochmals dahin zurück, und durch die Unterstützung des Grafen Czernin gelang es ihm auch, seinen Vorsatz bald auszuführen. Kurze Zeit vorher, als er zum zweitenmale nach Italien zog, fiel das Bankhaus Fries, dessen Zusammensturz nicht nur finanzielle Kreise, sondern mehr noch artistische mächtig erschütterte. Die Wiener Künstler verloren dadurch die Unterstützung eines wahren Kunstmäcen und eine Kunstsammlung nebst einer Bibliothek, wie sie kein

¹⁾ Dieses Schreiben lautet:

„Wien, den 17. April 1822.

Ich vernehme stets mit Vergnügen durch Rechberger von Ihnen, lieber Böhm, gute Nachrichten und freue mich sehr über Ihr Wirken auf dem classischen Boden. Ich hoffe, Sie erhalten sich bei guter Gesundheit und benützen noch so lange als es nur immer thunlich ist, die Zeit in Italien und im Gebiete der Sie umgebenden Kunst. Um den edlen Zweck Ihres dortigen Aufenthaltes zu fördern, der bei Ihren Vorkenntnissen und Ihrem Eifer nicht anders als reichliche Früchte tragen kann, und Ihrer reinen Liebe zur himmlischen Kunst auch einige irdische Nahrung zu verschaffen, weise ich Ihnen heute bei Torlonia einen neuen Credit von 100 Ducaten an. Möge er Ihnen reichliche Zinsen tragen. Dies der aufrichtigste Wunsch mit meinem herzlichen Gruss.

Ihr ergebener

Moriz Graf Fries.”

Es wäre sehr wünschenswerth, wenn man wissen würde, wo die Correspondenz Böhm's mit dem Grafen Fries und anderen Kunstfreunden und Künstlern, namentlich mit Overbeck, hingerathen ist. Diese Schriftstücke würden einen interessanten Beitrag zur Kunstgeschichte Wiens bilden.

moderner Kunstfreund in Wien aufzuweisen hat.¹⁾ Es war im Jahre 1825, als Böhm zum zweitenmale nach Rom ging, wo er bereits als Katholik seinen Einzug in die ewige Stadt hielt. Er ward als Pensionär im Medaillenfache nach Rom geschickt und liess seine Familie in Wien zurück. In Rom verkehrte er auch bei seinem zweiten Aufenthalte vorzugsweise mit Overbeck, Plattner, Rhode und anderen Gesinnungsgenossen; unter allen Künstlern der christlich-romantischen Richtung stellte er Overbeck am höchsten; er nennt ihn in einem Briefe an seine Frau einen „Engel auf Erden“, auch stand Böhm mit Overbeck noch lange Zeit nach seiner Rückkehr von Rom in einem regen brieflichen Verkehr. Leider haben sich aus der grossen Correspondenz Overbeck's mit Böhm nur zwei Briefe erhalten vom Jahre 1831, die im Anhang A mitgetheilt werden. Böhm lebte dort im Palazzo Venezia, in welchem noch von Oesterreichern der Bildhauer Kähssmann, dann die Maler Tunner (ein Zögling der Wiener Akademie, zuletzt Director der Grazer Akademie) und Kadlik (geb. zu Prag 1787, gest. um 1842, ein Schüler Bergler's und der Wiener Akademie) Quartier hatten, von denen die beiden Letzteren Gesinnungsgenossen Böhm's waren. In Rom lebten damals zeitweise die Maler Reinhardt, Klein und Ehrhart und eine grosse Anzahl von Künstlern, die sich sämmtlich der christlich-romantischen Richtung zugewendet hatten. Mit Thorwaldsen, der eine ganz andere künstlerische Richtung vertrat, war Böhm in lebhaftem Verkehr und arbeitete auch für ihn mehrere Cameen, die im Besitze Thorwaldsen's verblieben sind. Wie bei seinem ersten Aufenthalte in Italien das Studium der Aegineten seine Hauptaufgabe war, so beschäftigte er sich bei seiner zweiten Anwesen-

¹⁾ Die Sammlungen des Grafen Moriz Fries kamen in den Jahren 1824, 1826 und 1827 zur Versteigerung. Ein Theil derselben wanderte nach Amsterdam, ein anderer Theil wurde von Wiener Amateurs erworben. Die Kataloge, welche noch gegenwärtig sich in den Händen Wiener Amateurs befinden, geben ein Bild von der ausserordentlich grossen Zahl von Kunstwerken, welche im Besitze des Grafen Moriz Fries waren. Der Katalog jenes Theiles der Sammlungen, welcher in Amsterdam versteigert wurde, umfasst nahezu 200 Seiten. Seine Bibliothek und Kupferstich-Sammlung, welche 3609 Nummern enthielt, wurde im Januar 1827 in Wien versteigert. Die Licitacion wurde von dem Wiener Amateur Artaria geleitet.

heit in Rom mit Vorliebe mit den Elgin-Marbles und mit den Meistern der vorraffael'schen Zeit. Schon während er noch in Rom weilte, fing er ernsthaft zu sammeln an, und zwar schon im historischen und lehrhaften Sinne. Er suchte Werke der griechischen und christlichen Kunst zu erwerben, um daraus ein Lehrmateriale zu bilden, welches dem Beschauer ein lebendiges Bild der gesamten Kunstentwicklung geben könnte. Im Jahre 1829, nach vierjähriger Abwesenheit, kehrte er wieder nach Wien zurück. Dem Medailleurfache, welchem er sich nach seiner Rückkunft ausschliesslich widmete, blieb er bis zum Ende seines Lebens treu. Seine künstlerische Bedeutung auf diesem Gebiete verschaffte ihm im Jahre 1831 den Titel eines Kammer-Medailleurs und im März 1836 die Stelle des Directors der Graveur-Akademie am k. k. Hauptmünzamte, welche er bis zu seinem Ableben bekleidete. Das Schwergewicht seiner Thätigkeit war jedoch dem Studium und dem Sammeln von alten Kunstwerken zugewendet, und da bot Wien in den damaligen Zeiten den geeignetsten Boden für derartige Bestrebungen.

Mit allen hervorragenden Kunstfreunden in Wien stand Böhm in Verbindung; nur mit wenigen war er enger befreundet. Er hatte von Hause aus ein rückhaltendes und vorsichtiges Benehmen. Sehr früh kam er in das Haus des Kunsthändlers Dominik Artaria. Dort schloss sich ihm Rudolf Artaria (ein Neffe des gegenwärtigen Kunsthändlers August Artaria) und August Artaria an, welcher nach dem Tode des Dominik Artaria (1842) die Kunsthandlung fortführte. Rudolf Artaria, ein hochbegabter, geistvoller junger Mann, tüchtig im Zeichnen und Radiren, befreundete sich intim mit Böhm und war ganz von den Kunstanschauungen durchdrungen, welche dieser vertrat. Rudolf Artaria starb aber schon im Jahre 1836. — Mit August Artaria stand Böhm in vertrautem Verhältnisse, das ungetrübt dauerte bis zum Tode Böhm's. August Artaria (geb. zu Wien 1807) gehört zu den hervorragendsten Kunsthändlern Wiens; er besitzt seltene Kenntnisse auf dem gesamten Gebiete der zeichnenden Künste, besonders in seinem Hauptfache, der Kupferstich-Kunst, und verbindet mit dieser Eigenschaft einen hohen Grad von Ehrenhaftigkeit und Lebenswürdigkeit. Er gilt in seinem Fache mit Recht als eine Auto-

rität. Die Kunstsammlungen des Hauses Artaria wurden durch August Artaria auf allen Gebieten erweitert und speciell wurde 1842 die grosse Kölbl'sche Kupferstich-Sammlung erworben. Als Amateur legte er für sich eine kostbare Sammlung von Radirungen von Rembrandt, Dürer und van Dyck an, die sich mit Recht einer Berühmtheit erfreut. Sein „Oeuvre Rembrandt's" ist das bedeutendste, das sich in einer deutschen Kunstsammlung befindet.

Wie mit Artaria, so war Böhm von jungen Jahren her mit Erasmus Engerth befreundet, einem Gesinnungsgenossen Böhm's auf religiösem Gebiete. Erasmus Engerth (geb. zu Wien 1796, Zögling der Wiener Akademie) gab sehr bald den Künstlerberuf auf und wendete sich dem Studium der alten Kunst, speciell der Malerei und dem Fache der Restauration alter Bilder zu. Er war seinerzeit der tüchtigste Restaurator und ein sehr geschätzter Kenner. Er fand den Dürer'schen „Christus", der jetzt in der Dresdener Galerie ist, und den „Martin Schongauer", der sich in Böhm's Sammlung befand und von der Galerie im Belvedere erworben wurde. Engerth besass eine sehr schöne Kunstsammlung. Der Auctions-Katalog nach seinem Tode umfasst 1375 Nummern aus den verschiedensten Gebieten der Kunst, vorzüglich der Malerei und der zeichnenden Künste. Engerth pflegte mit Böhm intim zu verkehren, besonders in früheren Jahren. Erasmus Engerth war seit 1843 Custos der Lamberg'schen Galerie an der Akademie und seit 1857 Director der kaiserl. Galerie im Belvedere. Er starb am 13. April 1871.

Auch Med. Dr. Hoser gehört zu dem älteren Kreise von Kunstfreunden Böhm's. Er war Leibarzt bei Erzherzog Karl, zog sich im Jahre 1844 nach Prag zurück und starb daselbst 1847. Er war ein Deutschböhme, geb. zu Ploschkowitz bei Leitmeritz 1770. Hoser, ein vielseitig gebildeter Schriftsteller und Kunstsammler, hinterliess seine Kunstsammlung, meist aus Gemälden bestehend, der Landesgalerie in Prag, wo sie als Hoser'sche Sammlung aufgestellt ist.

Ein anderer Wiener Kunstfreund war der Buchhalter Herr Endris, der im Jahre 1877 in Dornbach bei Wien gestorben ist; er sammelte vorzugsweise Gemälde und Handzeichnungen.

Der „Heilige Sebastian“ von Antonello da Messina in der Dresdener Galerie stammt aus der Sammlung Endris'. Er war Gesinnungsgenosse Böhm's und mit allen Persönlichkeiten vertraut, welche der kirchlich-romantischen Richtung angehörten.

In späterer Zeit trat Böhm auch mit dem Bildhauer Hans Gasser, dessen vielseitige Talente und Kunstliebe zu schildern ich bereits Gelegenheit nahm, in Verbindung. Gasser besass das Pendant zu dem sogenannten Dürer'schen „Adam“ Böhm's, die „Eva“. Beide befinden sich derzeit im Oesterreichischen Museum; sie sind von dem Bildhauer Pendl zu Zwecken der Reproduction in Holz nachgeschnitten worden. Auch mit den Wiener Kunsthändlern Stöckel und S. Bermann verkehrte Böhm und kaufte manche Kunstwerke bei denselben.

Auch mit anderen Kunstfreunden, Franz v. Hauslab, der, allerdings in einer anderen Richtung, eine höchst beachtenswerthe Sammlung seit 1830 anlegt, mit A. v. Camesina, Fruhwirth, Hofrath v. Drächsler-Carin, L. v. Seliers, Huber, Goldhann, Heitzmann, Widter u. A. m. stand Böhm zeitweilig in Verbindung. Mit Niemand aber mehr als mit dem Grafen Samuel v. Festetics, einem ungarischen Gutsbesitzer, aus einer Seitenlinie der gräflichen Familie Festetics, der, als einer der geistvollsten Sammler Wiens, in den letzten Jahrzehnten seines Lebens daselbst ansässig, ganz eingehend auf die Böhm'sche Art zu sammeln, eine prachtvolle Gemälde- und Kunst-Sammlung in wenigen Jahren erworben hat. Leider traten Störungen in der Finanzlage des Grafen Samuel v. Festetics ein, und die Sammlung würde öffentlich versteigert worden sein ¹⁾, wenn sie nicht der Kunsthändler Plach im Ganzen übernommen hätte.

Auch sonst bot das geistige Leben dem jungen Böhm vielfach Anregung; insbesondere die katholisch-romantische Strömung der damaligen Zeit bewegte das Gemüth des Künstlers mächtig und bereitete schon hier seinen Uebertritt in die katholische Kirche vor. Wien war damals das Hauptquartier der

¹⁾ Die Sammlung des Grafen Festetics kam im Jahre 1859 zur Veräußerung. Sie enthielt 162 Gemälde und eine Anzahl Portefeuilles mit Radirungen, Handzeichnungen und Kupferstichen. Da Graf Festetics ein besonderer Liebhaber und Kenner von Handzeichnungen war, so befanden sich in seinem Besitze eine Menge ausgezeichnete Stücke.

katholischen Romantiker Deutschlands. Wie immer man über diese Richtung urtheilen mag, Niemand wird sich des Eindruckes erwehren können, dass die Jarke, Buchholz, Adam Müller, Schlegel u. s. f. ungewöhnlich geistvolle und umfassend gebildete Männer gewesen sind, welche die öffentliche Meinung leiteten und mit der Staatskanzlei in Verbindung standen. Mit Niemandem aber trat Böhm in so intimen Verkehr, als mit dem Domprediger Veith, der auf seine religiösen Weltanschauungen den grössten Einfluss nahm.

Dass diese Strömung insbesondere die Künstlerwelt lebhaft berührt hat, ist begreiflich; ging sie ja doch ebenso von Künstlern als von Gelehrten aus. Sie richtete sich in Wien gleichmässig gegen die herrschende akademisch-antike Richtung, sowie gegen die Nachahmung der französischen Kunst. Sie war zugleich eine national-germanische Bewegung und ein Versuch, die Kunst des Mittelalters dem modernen Kunstleben wieder näher zu bringen. Die Akademie der bildenden Künste stand dieser Bewegung der Hauptsache nach feindlich gegenüber, keiner von den hervorragenden Vertretern der Akademie war damals ein Romantiker gewesen. Erst später, als Kupelwieser, Führich und L. Schulz in die Akademie traten, fand diese Richtung ihre Vertretung. Die Universität wurde von dieser Strömung gar nicht berührt. Eine philosophische Facultät, als solche, existirte eigentlich nicht; sie war, im Anschlusse an die sechs Classen des Gymnasiums, eine Vorbereitung für die Brodstudien, das heisst für die drei anderen Facultäten, welche die praktischen Aufgaben zu erfüllen hatten, Priester, Aerzte und Beamte zu erziehen, welche für das praktische Leben geeignet sind. Von den Strömungen der deutschen Wissenschaft und des geistigen Lebens wurde die Universität systematisch fern gehalten. Aber in der jüngeren Generation war trotzdem eine grosse Gährung, insbesondere unter den Künstlern.

In steter Berührung mit den Kunstwerken aller Zeiten klärte sich Böhm's Kunstanschauung und reifte sein Urtheil. Je stärker seine Liebe zur Kunst wuchs, je mehr sich in ihm der Kenner herausbildete, je mehr er die verschiedenen Entwicklungsphasen der Kunst, sei es der egyptischen, der griechischen oder der mittelalterlichen, kennen lernte, desto mehr

bildete sich bei ihm die Ueberzeugung heraus, dass die moderne Kunst keinen wirklichen Höhepunkt der Kunst bezeichne, sondern umgekehrt, dass die moderne Kunst an grossen inneren Schäden leide und die alte Kunst der modernen in allen wesentlichen Theilen weit überlegen sei. Es ist gewiss bezeichnend, dass beinahe alle hervorragenden Kunstkenner und Sammler seiner Zeit und auch der Gegenwart derselben Anschauung huldigen; je nach der subjectiven Ansicht modificirt sich die Werthschätzung der neuen Kunst gegenüber der alten, aber im Allgemeinen stimmen die modernen Kenner darin überein, dass die moderne Kunst im Ganzen und Grossen von der alten Kunst überflügelt werde und dass nur einige wenige Künstler, wenn überhaupt, beanspruchen können, als vollendete Meister der Kunst angesehen zu werden. Bei Böhm speciell, der in seinen Knabenjahren nur einen ungenügenden Unterricht genossen und relativ sehr spät die Wiener Kunstschule besucht hat, der es sich selbst gestehen musste, dass er dem Sammeln und dem vertrauten Umgange mit Kunstwerken älterer Zeit einen grossen Theil seiner eigenen künstlerischen Bildung zu verdanken habe — bei Böhm speciell bildete sich auch eine Neigung zum Lehren heraus und sein ganzes Leben hindurch begleitete ihn der Wunsch, dass seine Sammlungen zugleich wie ein Material des Unterrichtes benützt werden möchten. Unterschieden sich in diesem Punkte seine Tendenzen von jenen ähnlicher Sammler, so waren auch in Italien schon seine Kunststudien auf einer viel breiteren Basis angelegt, als dies bei Kunstfreunden gewöhnlich der Fall ist. Er war eben nicht bloß Kenner und Sammler, sondern zugleich ausübender Künstler, beseelt von dem Wunsche, seine Erfahrungen der Kunstwelt nutzbar zu machen. Obwohl er auf dem Standpunkte der christlich-germanischen Romantik seiner Zeit stand und an seiner christlichen, speciell katholischen, und der deutsch-nationalen Richtung sein ganzes Leben hindurch festhielt, so theilte er keineswegs die Kunstanschauung der neudeutschen Stilisten, und der sogenannten Nazarener; er war nichts weniger als enthusiastisch von den Leistungen eines Cornelius, Overbeck und der Stilisten der Münchener Schule. Auch war ihm Alles unsympathisch, was mehr oder minder mit dem akademischen Kunst-

wesen in Verbindung stand. Je mehr er sich in die Kunst des Alterthums und in die des Mittelalters vertiefte, desto stärker wuchs bei ihm die Ueberzeugung, dass weder von den neu-deutschen Stilisten, noch von den Akademikern das Heil der Kunst in der Zukunft zu erwarten sei. Seine Studien in Rom waren daher, wie bereits erwähnt, vorzugsweise auf jene Kunstwerke gerichtet, welche am wenigsten von den Trägern dieser beiden entgegengesetzten Richtungen gesucht wurden. Mit besonderer Vorliebe wandte er sich dem Studium der Aegineten zu, die er im Atelier Thorwaldsen's kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Sie erschlossen ihm eine neue Welt und klärten ihn über den Ursprung der griechischen Plastik auf. Es ist nicht richtig, wie die Anhänger Winckelmann's behaupteten, dass die griechische Kunst auf dem Ideale aufgebaut sei, sondern umgekehrt, das eingehende Studium der Natur, welches die Aegineten zeigen, war die Voraussetzung, auf welche sich die ideale Kunst der Perikleischen Zeit aufgebaut hat. Damals hat er auch den Festzug im Parthenon frei copirt; Abgüsse von dieser Arbeit befinden sich in der Gypsgiesserei des Oesterreichischen Museums. Wie er von den Parthenons - Werken und den Aegineten begeistert war, so umfasste er mit gleich liebevoller Begeisterung die plastischen Arbeiten des Niccolo Pisano und des Jacopo della Quercia. Er war Einer der Ersten, der die Ueberzeugung aussprach, dass der Apollo vom Belvedere nicht ein Originalwerk, sondern eine Copie sei, und zwar die Copie eines griechischen Bronzewerkes. Heutigen Tages allerdings ist es keine Streitfrage mehr, seitdem eine ältere griechische Bronzestatuetten, die gegenwärtig im Besitze des Petersburger Kunstfreundes Stroganoff sich befindet, bekannt geworden ist. Aber vor 40 bis 50 Jahren lag die Frage ganz anders. Seit Winckelmann's Zeiten genoss der Apollo vom Belvedere den Ruf, der echte Vertreter einer männlichen, griechischen Idealgestalt zu sein. Seit die Aegineten und die Elgin-Marbles bekannt geworden sind, ist allerdings der Gegensatz klar geworden zwischen der echten griechischen Plastik von Perikles bis Alexander und der römisch-griechischen Nachblüthe aus der Kaiserzeit. Böhm, der einen sehr scharfen Blick für die echte und originelle Kunst, die aus dem unmittelbaren Geistesleben

des Volkes hervorging, hatte, und den Unterschied zwischen jener imitatorischen, welche den unzureichenden geistigen Fond durch formale, wenn auch äusserlich noch so glänzende Mittel zu ersetzen strebte, leicht empfand — Böhm hat instinctiv gefühlt, dass der Apollo vom Belvedere kein echter Repräsentant der griechischen Kunst sei. Bei eingehendem Studium der antiken Plastik hat er die Ueberzeugung gewonnen, dass das Original dieses Apollo eine ältere Bronzefigur sein müsse. Es war dies eine Ueberzeugung und nicht ein Einfall, basirt auf die Natur der Composition einer Bronzefigur, die für Jeden klar wurde, der überhaupt auf Gründe technischer Art einzugehen im Stande ist. Den Künstlern hingegen, speciell den akademischen, die in den Traditionen der Winckelmann'schen Schule aufgewachsen waren, war diese Auffassung begreiflicherweise sehr unbequem, nicht bloß des einzelnen Falles, sondern der Consequenzen bezüglich der Methode des akademischen Unterrichtes wegen, die sich daran mit unerbittlicher Logik knüpften. Denn die Zielpunkte einer Kunstschule müssen sich selbstverständlich verrücken, wenn die Autoritäten umgestürzt werden, auf welche die akademischen Doctrinen basirt sind. Und da dies nicht nur in Beziehung auf den Apollo vom Belvedere, sondern auch auf andere, die medicäische Venus und ähnliche Figuren, geschehen ist, so machten die Angriffe auf den Apollo vom Belvedere von Seiten Böhm's desto grösseres Aufsehen. Waren ja doch fast alle Künstler, welche an Akademien gebildet wurden, in der Tradition aufgewachsen, die medicäische Venus, der Apollo und der Torso vom Belvedere seien die unantastbaren Grundlagen jedweder Künstlerbildung. Je höher die Aegineten und die Elgin-Marbles im Ansehen stiegen, desto geringer wurde der Apollo und die medicäische Venus geschätzt. Aber trotzdem gelten heutigen Tages in den Kunstschulen der Apollo, die medicäische Venus und Statuen ähnlicher Art noch immer nicht bloß als die Vorbilder, nach welchen gezeichnet wird — denn das liesse sich mit Rücksicht auf die Reinheit der Formen erklären — sondern auch als die Vorbilder, denen ein Bildhauer nachstreben solle. Selten sieht man einen jüngeren Bildhauer nach den Aegineten oder den Parthenons-Werken studiren. Ueber-

haupt übt die echt griechische Plastik, sowie die florentinische des 15. und 16. Jahrhunderts, selbst jetzt noch einen sehr geringen Einfluss auf unsere moderne Plastik aus. Allerdings wird man mit der römisch-griechischen Plastik der römischen Kaiserzeit viel früher fertig, man findet sich leichter mit diesen Werken ab als mit den Aegineten und dem Werke des Phidias und mit Lucca della Robbia und Donatello. Bildhauer, welche sich in diese Perioden vertiefen, sind selten, wie Hildebrand, der mit seinem „Schlafenden Hirtenknaben“ und dem „Trinkenden Knaben“ auf den naiven Naturalismus der Florentiner und der alten Griechen zurückgreift, und C. Zumbusch mit der Marmorgruppe für den Münchener Friedhof, in welcher er sich in glücklicher Weise auf die Vorbilder der Grabmäler Athens aus der Blüthezeit der griechischen Kunst gestützt hat. Die moderne Bildhauerwelt befreit sich überhaupt nur sehr langsam von den akademischen Schul-Doctrinen. Allerdings kommt ihr die gelehrte Literatur relativ wenig zu Hilfe. Die wenigsten Archäologen sind Kunstkenner im eigentlichsten Sinne des Wortes; die meisten von denselben bewegen sich noch in den Winckelmann'schen Anschauungen, ohne über diese wesentlich hinauszugehen. Ein Buch, wie der Bericht des Bildhauers Martin Wagner über die Aegineten, ist ein Unicum in der deutschen Literatur. Das Werk von Michaelis über den Parthenon ist ein gelehrtes Buch, für gelehrte Archäologen geschrieben, das die Kunstfragen nur nebensächlich behandelt. Auch die mittelalterliche florentinische Plastik ist kunstkritisch nicht durchgearbeitet worden. Das relativ bedeutendste Werk über florentinische Plastik von Perkins ist auch den gebildeteren deutschen Bildhauern meist nur dem Titel nach bekannt und ist auch bisher noch nicht in die deutsche Sprache übersetzt worden. Daher hat auch die deutsche Bildhauerwelt von den grossen Fortschritten der Kunstgeschichte in dem eben angedeuteten Gebiete noch wenig praktischen Nutzen ziehen können. Jedenfalls ist es für Böhm bezeichnend, dass er das Bedeutende und Gesunde in jedem Stadium der Entwicklung der Plastik mit scharfem Blick erkannte und, ohne sich durch die landläufigen Irrthümer und Anschauungen beirren zu lassen, seinen Ueberzeugungen ganz bestimmten Ausdruck gab. Je mehr er Widerspruch fand,

desto mehr forschte er, und je länger er es that, desto mehr wurde er von der Richtigkeit seiner Anschauungen bestärkt. Nach und nach dehnte er seine Studien und seine Kunstliebhabelei auch auf die anderen Gebiete der bildenden Kunst aus, auf Malerei, Kupferstich und Holzschnitt. Dürer, Holbein, vor Allen M. Schongauer und Rembrandt, waren seine bevorzugten Meister geworden. Je mehr er sich von den Kunstanschauungen der deutschen Stilisten entfernte, desto lieber sind ihm diese Meister, insbesondere Rembrandt, geworden. Selbstverständlich konnten jene deutschen Maler seiner Zeit, welche auf die Contouren und den sogenannten grossen Stil das meiste Gewicht legten und das Colorit wenig pflegten, es gar nicht begreifen, dass ein Künstler, den die Liebe zur Kunst in die Arme des Katholicismus geworfen hatte, gerade diesen Erznaturalisten nicht bloß hochhielt, wie keinen anderen Künstler, sondern dessen Radirungen gern bezahlte. Je älter Böhm wurde, desto mehr trennte er sich in seinen Kunstanschauungen von seinen älteren Gesinnungsgenossen auf kirchlichem Gebiete. Diese verwechselten fortwährend die ethische und ästhetische Seite der Kunst und waren meist so fanatisch in ihrer stilistischen Kunstauffassung, dass es nicht möglich war, eine Brücke zwischen ihren beiden verschiedenen Kunstanschauungen zu finden. Böhm wurde in den letzten Jahren vorwiegend von dem Gesichtspunkte geleitet, dass die Lebendigkeit der Auffassung und Treue der Naturauffassung die wesentlichste Eigenschaft eines guten Kunstwerkes sei. Daher ist es begreiflich, dass sich in seiner Sammlung nicht nur sehr wenige Stücke von modernen Stilisten finden, sondern fast nur Werke von Daffinger, Danhauser, Pettenkofen, Gauermann und anderen Künstlern, welche entschiedene Gegner der modernen Stilisten waren.

Da Böhm selbst grossentheils in Opposition mit der zeitgenössischen Kunst stand und seine Sammlungen zugleich den Zweck verfolgten, ein Lehrmaterial für jüngere Künstler und junge strebsame Kunstforscher zu sein, so bildete sein Haus gewissermassen auch den Mittelpunkt für die junge Kunstgelehrtenwelt Wiens, die damals eines Vereinigungspunktes entbehrte.

Die Zustände der damaligen Zeit sind der heutigen Generation so fremd geworden, dass es zum Verständniss fast

unerlässlich ist, auf dieselben etwas ausführlicher zurückzukommen. Die Institute, an denen naturgemäss kunstwissenschaftliche Studien gepflogen werden, sind die Universität das Hof-Münz- und Antikencabinet, die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere und die kaiserliche Akademie der bildenden Künste. An der Universität wurde Kunstgeschichte gar nicht gelehrt; die Münzkunde und mit ihr verbunden etwas von Alterthumskunde wurde, wie erwähnt, von dem damaligen Director des Münz- und Antiken-Cabinets, dem in der Münzkunde wohlbewanderten Gelehrten Steinbüchel, vorgetragen. Die anderen am Münzcabinet und der Ambraser-Sammlung angestellten Custoden bewegten sich mehr auf dem streng archäologischen und historischen Gebiete, vorwiegend der Münz- und Medaillenkunde, und waren mit gelehrten Arbeiten beschäftigt. Zu ihnen kam noch J. G. Seidel, der Münz- und Inschriftenkunde pflegte. Damit waren die gelehrten, antiquarischen Studien sich zuwendenden Kreise des damaligen Wien abgeschlossen. In der kaiserl. Gemälde-Galerie im Belvedere wirkten ausschliesslich Künstler, Rebell, Schnorr, Russ u. s. f., denen man gewissermassen als Anerkennung für ihr verdienstliches Wirken eine Custosstelle übergab. Als der Maler P. Krafft, als Director der Galerie, das Bedürfniss nach einem wissenschaftlichen Kataloge der Gemälde-Sammlung empfand, übergab er die Abfassung des raisonnirenden Kataloges seinem gelehrten Sohne Albrecht. An der Galerie selbst war seit Mecheln's Zeiten kein Custos, der einen wissenschaftlichen Katalog auszuarbeiten im Stande gewesen wäre. An der Akademie der bildenden Künste wirkte der Bibliothekar H. Trost, ein wohlwollender Herr, früher Erzieher in einem vornehmen, adeligen Hause, dessen Liebhaberei die Naturlehre war und der sich auch gelegentlich mit der Proportionslehre Dürer's in ziemlich dilettantischer Weise beschäftigt hat; mit Hinblick auf die siechen Zustände der Akademie selbst sagten die damaligen Witzbolde, dass die Akademie Trost brauche. Als Custos der akademischen Gemäldegalerie fungirte der originelle Genremaler Ferdinand Waldmüller, der seine geringe Werthschätzung der alten Kunst offen zur Schau trug und zu Allem eher mehr passte, als zum Hüter alter Schätze. Desto geeigneter war der Restaurator

der Akademie, Erasmus Engerth, der mit wahrer Pietät alte Kunstwerke, namentlich Gemälde studirte und restaurirte und eine genaue Kenntniss der alten Malerschulen und speciell der alten Niederländer hatte.

Das waren die einzigen Institute, an welche sich ein kunstwissenschaftliches Leben hätte anlehnen können. Aber diese Anstalten waren, insoferne sie Hof-Institute waren, an Zurückhaltung gewöhnt, und überdies war jede literarische und ästhetische Production damals durch die Censurverhältnisse ausserordentlich gehemmt. Um so willkommener war der jüngeren Generation das Haus Böhm's mit seinen Sammlungen, wo die Discussion sich ungenirt ergehen konnte. Dass der Grundton ein oppositioneller war, der Akademie und dem modernen Künstlerleben gegenüber, ist bei der zur Opposition geneigten Stimmung der Jugend und bei den Zuständen, die damals in Wien vorhanden waren, begreiflich. Die Kunstforschung überhaupt und die ästhetische Kritik speciell verlangen vor Allem Freiheit des Geistes, unabhängige Stellung und eine Gesinnungsweise, die weder in der Hofluft noch in staatlichen Verhältnissen, wo die Censur herrscht, gedeiht.

Der Böhm'sche Kreis wurde noch belebt durch zwei jüngere Künstler, die sich ihm anschlossen, den Medailleur Karl Radnitzky und den Maler Bucher. Karl Radnitzky (geb. zu Wien 1818), aus einer Familie stammend, die durch drei Generationen hindurch dem Graveurfache sich widmete, trat bereits im Jahre 1836 als Münzgraveur in die Graveur-Akademie des Haupt-Münzamtes ein und blieb daselbst, bis er 1850 an die Akademie der bildenden Künste als Professor berufen wurde. Karl Radnitzky ist der hervorragendste Schüler Böhm's, mit dem er in intimen Verhältnissen bis zum Tode desselben blieb. Als Künstler trat er mit der Rubens-Medaille im Jahre 1842 auf und erhielt in Concurrrenz mit Cäsar, einem tüchtigen, vielseitig gebildeten Künstler, den Reichel'schen Preis. Seit jener Zeit gehört Karl Radnitzky zu den thätigsten Künstlern im Medailleurfache, folgend den Kunstanschauungen, die ihm von seinem Lehrer und Meister eingepflicht wurden. Eine weniger glänzende Künstler-carrière machte der Maler Bucher, ein gemüthlicher, feinsinniger Künstler, der sich schon in früheren Jahren von Wien in seine

Heimat nach Bregenz zurückzog und daselbst gegenwärtig der Kunst lebt.

In der Zeit, als Böhm mit der Noth des Tages zu kämpfen hatte, waren es ausschliesslich österreichische Kunstfreunde, die mit warmem Herzen und offener Hand ihn sowie den Landschaftsmaler Marko unterstützten. Später kam Böhm auch mit ungarischen Kunstfreunden in Berührung, unter denen Johann Fejervari, Franz Pulszky und Emerich Henszlmann besonders zu nennen sind. Fejervari, Besitzer von Opalgruben, war eine höchst originelle Persönlichkeit und ein besonders eifriger Sammler. Ein nicht geringer Theil der Fejervari'schen Sammlung ging vorher durch die Hände Böhm's. Nach dem Tode Fejervari's übernahm diese Sammlung Franz Pulszky (geb. zu Eperies 1814), ein Kunstfreund, der sich auch angelegentlichst mit politischen Dingen beschäftigt hat und mit Böhm vielfach in Berührung kam. Leider kam ein grosser Theil dieser kostbaren Sammlung im Wege der Versteigerung nach London und nur der Rest befindet sich noch gegenwärtig im ungarischen Besitz. Emerich Henszlmann (geb. zu Kaschau 1813) widmete sich zuerst der Medicin, erlangte an der damaligen österreichischen medicinischen Facultät in Padua den medicinischen Doctorgrad, gab aber bald dieses Studium auf und widmete sich dem Kunststudium, speciell der Archäologie. Er beschäftigte sich auch eingehend mit der Architektur und arbeitete an einem Problem, welches die Proportion in der Architektur mit besonderer Rücksicht auf die Antike zum Gegenstande hatte. Er verkehrte häufig mit Böhm und theilte in künstlerischer Beziehung dessen Anschauungen. Pulszky und Henszlmann beschäftigten sich mit Politik ebenso sehr als mit der Kunst. Auch ich hatte Gelegenheit, mit Böhm näher bekannt zu werden. Ich beschäftigte mich damals fast ausschliesslich mit philosophischen Studien, betrieb eifrig das Studium der orientalischen Sprachen und vertiefte mich in die Werke von Winckelmann und Lessing. Da kam ich mit Karl Radnitzky und Böhm in Berührung, es war dies in den Vierziger-Jahren, und verkehrte mit Beiden durch eine Reihe von Jahren, wobei ich beinahe täglich die Sammlungen Böhm's besuchte. Es war in der Regel in den Nachmittagsstunden zwischen 3 und 7 Uhr, in denen die Kunstfragen, und zwar aus-

schliesslich Kunstfragen, besprochen wurden. Es fanden sich da mancherlei Anlässe, die Discussion über die Grenze des abgebrannten Hauses hinauszuführen.

Böhm hatte auch die Gewohnheit, seine Erfahrungen schriftlich niederzulegen und war nach dieser Richtung hin ausserordentlich fleissig. Aber seine geringe wissenschaftliche Bildung hinderten ihn, seine Gedanken in umfassender geordneter Weise zu Papier zu bringen und er hinterliess daher nichts als Aperçus, die zwar sehr interessant sind, aber zum Druck nicht geeignet erscheinen. Er beschäftigte sich auch gern mit Lectüre und besonders waren es C. O. Müller's archäologisches Handbuch und die Schriften von Goethe, welche sich auf Kunst beziehen, denen er seine besondere Aufmerksamkeit zuwendete. Im handschriftlichen Nachlasse Böhm's befinden sich Auszüge aus C. O. Müller's und Goethe's Werken. Auch finden sich in dem Nachlasse einige Andeutungen über Streitfragen der Gegenwart, sie beziehen sich auf F. Waldmüller's Reformbestrebungen der Akademie und auf die moderne Technik des Gravirens von Medaillen. Die Waldmüller'schen Versuche, den akademischen Unterricht zu reorganisiren und die Massnahmen des Unterrichts-Ministeriums zur Reform der Akademie veranlassten Böhm, sich näher mit akademischen Fragen zu beschäftigen.

An den Reformbewegungen, die seit der Berufung Graf Franz Thun's im October 1850 stattfanden, betheiligte sich J. D. Böhm sehr lebhaft, insbesondere in den Jahren 1850 und 1851. Er war auch Mitglied der Commission gewesen, die sich unter Professor Kupelwieser's Vorsitz mit der Auswahl und Herbeischaffung von Vorlagewerken beschäftigte. Sie bestand aus Führich, van der Nüll, Böhm und Kupelwieser.¹⁾ Böhm bemühte sich, die Meisterwerke der alten Kunst in den Kreis des Unterrichts-Materiales hineinzuziehen. Bei dem Gegensatze der Anschauungen aber über die Grundlage der Kunst und Kunstbildung war das Resultat nur ein theilweise befriedigendes. Dennoch kamen wenigstens einzelne hervorragende Bildwerke aus dem Dépôt der Gypsgüsse in die Lehrsäle der Akademie.

¹⁾ Siehe Lützow a. a. O. pag. 113.

So lebhaft sich J. D. Böhm anfänglich für die Reform der Akademie interessirte, so wurde er mit der Zeit immer zurückhaltender und kam später mit der Akademie ganz ausser Berührung. Graf Franz Thun und Ch. Ruben, beide intim befreundet, beide auf dem Standpunkte der damals modernen Münchener Schule stehend, waren weder Kenner, noch Sammler, noch Kunstgelehrte. Das Fundament ihrer Kunst-Anschauungen war daher von Hause aus ein ganz anderes, als das Böhm's und seiner Freunde. Es ist daher begreiflich, dass bei aller Courtoisie des Verkehrs die akademischen Beziehungen sich auf einen immer engeren Kreis einschränkten.

Böhm wurde vom Grafen Franz Thun in Kunst-Angelegenheiten vielfach zu Rathe gezogen. So trat Böhm mit seinem Votum bei der Frage der Restauration des „Abendmahles von Leonardo da Vinci“, welches sich im Refectorium des Klosters delle Grazie in Mailand befindet, in den Vordergrund. Die Restauration wurde von dem Maler Steffano Barezzi in Mailand, der bereits durch sein Verfahren bei Gemälde-Restaurationen die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen hatte, durchgeführt.¹⁾

Die Frage über die moderne Technik im Graviren von Medaillen berührte Böhm directer, als die akademische Frage. Die äussere Veranlassung zu diesem Streite gab die Berufung des Münchener Medailleurs Konrad Lang. Damals machte ein hervorragender Münchener Medailleur, K. F. Voigt, mit seinen Medaillen grosses Aufsehen. Man schrieb diesem Günstlinge König Ludwig's von Baiern die Fortschritte, welche die Medailleur-Technik in München gemacht hatte, zu, und nicht nur dem Talente

¹⁾ Die Restauration des gedachten Gemäldes, welches sich bereits in einem vorgeschrittenen Zersetzungsprocess befand, wurde über Antrag der Mailänder Akademie der bildenden Künste vom Grafen Franz Thun am 18. April 1854 angeordnet und Böhm zum Mitgliede einer Commission ernannt, welche an Ort und Stelle zusammenzutreten, das Verfahren der Barezzi'schen Restaurations-Methode eingehend zu prüfen und über die Art, wie dieses Gemälde vor weiterem Verfall zu schützen sei, einen detaillirten Bericht zu erstatten hatte. Ausser Böhm bestand diese Commission aus dem ersten Custos der k. k. Gemälde-Galerie Erasmus Engerth und dem Custos der Akademie der schönen Künste in Lucca, Historienmaler Cavaliere Michele Ridolfi, welch' Letztere bereits ebenfalls als Gemälde-Restauratoren bekannt waren.

des Künstlers, sondern speciell seiner Medailleur-Technik. Da man wünschte, diese Technik auch in Wien eingebürgert zu sehen, so wurde Lang nach Wien berufen. Da Böhm und seine Schule eine ganz andere Art der Technik im Medailleurfache vertrat, so wurden die Vor- und Nachtheile der modernen Technik in den Böhm'schen Kreisen erörtert. Die Erörterungen gingen auch in die Oeffentlichkeit über; den Standpunkt der neuen Technik vertrat Dr. Eduard Melly (geb. zu Krems 1814, gest. zu Pystian 1854), ein jüngerer Kunstgelehrter, der sich mit einheimischen Alterthümern, besonders mit Siegelkunde und Numismatik, beschäftigte und eine verdienstliche Schrift „Ueber das Westportal der Stefanskirche“ (Wien 1850), und „Beiträge zur Siegelkunde“ (Wien 1846) herausgegeben hat. Dr. Melly stand auch mit zwei Architekten, die sich mit der Wiederbelebung der Gothik beschäftigten, in intimeren Relationen, mit dem Architekten Leopold Oescher (geb. zu Wien 1804, gest. daselbst 1849), der ein Büchlein über die „Elemente der darstellenden Geometrie“ für Architekten geschrieben hat, und mit dem Architekten Leopold Ernst (geb. zu Wien 1809, gest. 1862), welcher der Erste gewesen ist, der mit energischer Hand die Frage der Restauration der Stefanskirche in die Oeffentlichkeit geworfen hat und der sich mit Herstellung der Ziergiebel an der Stefanskirche (1853) und der Restauration der Tirna'schen Capelle zu Sanct Stefan (1858) ein unvergängliches Gedächtniss gestiftet hat. Bei der Seltenheit, mit welcher derartige Controversen damals geführt wurden, machten Aufsätze, welche ich theilweise im „Stuttgarter Kunstblatt“ (1844, 25—27, siehe Anhang B), theils im Kunstblatte der „Frankl'schen Sonntagsblätter“ veröffentlicht habe, in den betreffenden Fachkreisen einiges Aufsehen. Heutigen Tages dürften sich sehr wenige Kunstfreunde für diese Streitfrage mehr interessiren; ist ja überhaupt das Medailleurfach wenig gekannt, wenig geübt und wenig benützt. Die Frage, um die es sich handelte, war im Principe wesentlich die der Reliefbehandlung der Münzen und Medaillen, und ob die neue Technik der künstlerischen Behandlung des Reliefs auf Münzen und Medaillen zusagte oder nicht. Das Relief sollte aus der Fläche herauswachsen und nicht auf der Fläche aufgeklebt erscheinen. Die

moderne Technik birgt die Gefahr in sich, dass das Relief von der Fläche losgelöst erscheint und ausserdem die künstlerische Freiheit im Graviren selbst nicht unwesentlich hemmt. So grosses Interesse Böhm dem Medailleurfach zuwendete, so konnte er sich doch nicht verhehlen, dass dieser Kunstzweig mit den Bedürfnissen der heutigen Gesellschaft nicht mehr im rechten Einklange steht. Er stand zwar selbst einer Kunstschule zur Heranbildung von Graveuren vor, welche an dem kaiserl. Haupt-Münzamte sich befand. Er ventilirte die Frage der Herstellung von Guss-Medaillen und ihrer Ciselirung, in der Idee, das Gebiet der Medailleurkunst dadurch zu erweitern ¹⁾, aber das änderte an der Sache selbst nichts und warf gar manchmal einen trüben Schein auf sein künstlerisches Wirken. Es fehlte der frische Zug, der sich bei allen Kunstzweigen von selbst einfindet, wo die Production mit den Bedürfnissen der Gesellschaft in natürlichem Einklange steht; und, da diese nicht vorhanden war, so litt das Fach selbst. Dazu kam noch die bureaukratische Bevormundung der Graveur-Akademie, der Umstand, dass sie der obersten Finanz-Oberbehörde unterstellt war, welcher die künstlerische Production nicht besonders am Herzen lag, so dass in die künstlerische Thätigkeit Böhm's ein Zug der Ermattung kam, der mit den Jahren wuchs. Es konnte auch keiner höher strebenden Künstlernatur Befriedigung gewähren, ihre Hauptthätigkeit auf die Herstellung von gewöhnlichen Münzstempeln zu verwenden. Heutigen Tages hat sich die Situation nicht verbessert, trotzdem ganz ausgezeichnete Medailleurs in Wien wirken. Die Idee, aus dieser Schule eine Pflanzstätte für das Medailleurfach zu machen, scheint aufgegeben; die Gelegenheiten, Medaillen zu prägen, werden immer seltener und das Fach wird gewissermassen nur durch die hervorragende Begabung der jüngeren Graveure getragen, welche sich gegenwärtig an dieser Anstalt befinden; in erster Linie Tautenhayn, Leisek und Scharff. Alle Diejenigen, welche für diesen Kunstzweig Interesse haben, beschäftigen sich

¹⁾ Auch die Medailleurs und Bronzegiesser beschäftigten sich mit der Frage der Guss-Medaillen. Siehe die Schrift von Petrowitsch „Andeutungen über Bildgiesserei“, Wien 1845 bei Höfel.

gegenwärtig mit der Frage, ob es nicht besser wäre, die Heranbildung der Medaillen-Graveure an die Akademie der bildenden Künste zu verlegen, als jener Anstalt, welche in erster Linie berufen ist, für die Heranbildung von Künstlern Sorge zu tragen. Die Akademie selbst hat alle Mittel in Händen, um die Kunstbildung der jüngeren Medailleur-Graveure zu fördern und auch dem Studiengang derselben jene Breite und Ausdehnung zu geben, welche das Fach selbst verlangt, wenn es sich überhaupt aus seiner isolirten Stellung herausarbeiten soll. Denn das unterliegt wohl keinem Zweifel, dass das Medailleurfach allein kaum genügend ist, einen grösseren Kreis von Künstlern zu beschäftigen und dass die zahlreichen technisch-mechanischen Mittel, welche in der Münztechnik gegenwärtig in Uebung sind, eher geeignet sind, das künstlerische Element auf ein geringeres Mass zu reduciren als umgekehrt. — Das 17. und 18. Jahrhundert war das goldene Zeitalter für die Medailleur-Technik. Da gab es eine Menge hochgestellter Persönlichkeiten und Corporationen, welche, schon um ihrer souveränen Stellung einen äusserlichen Ausdruck zu geben, jede Veranlassung gern ergriffen haben, Münzen und Medaillen prägen zu lassen. Die Zahl der souveränen Körperschaften ist sehr klein geworden und es ist keine Aussicht vorhanden, dass sich die Situation der Medailleure nach dieser Seite hin verbessern werde, da die zahlreichen Vereine aller Art heute von diesem Kunstzweige wenig Gebrauch machen. Eine nachhaltige Hebung des Medailleurfaches kann nur dann eintreten, wenn das Fach aus seiner Isolirung herausgerissen und mit jenen Kunstzweigen in Verbindung gebracht wird, aus denen es selbst gewissermassen herausgewachsen ist. Die eigentliche Blütheperiode der modernen Medailleurkunst war offenbar die Renaissancezeit, wo die Medailleure zu gleicher Zeit Bildhauer und Goldschmiede waren, mitunter auch Maler, wie es der Veroneser Pisano und der Bolognese Francesco Francia gewesen sind. Die Medailleure der Blüthezeit der Renaissance standen nicht auf dem Isolirschemel eines einzigen Faches, sondern hatten zum mindesten das ganze Gebiet der metallurgischen Technik in ihrem Besitz und in ihrer Uebung; und dieser Zustand ist es, der eigentlich anzustreben und der in einer Anstalt gar nicht zu erreichen ist, die, wie die Graveur-

schule des Münzamtes, sich ausschliesslich nur Einem Fache widmet. Anders würde es sein, wenn die Anstalt mit der Akademie in innigen Contact gebracht würde.

So sehr das Medailleurfach Böhm interessirte und so gewissenhaft er als Beamter das Direktorat der Graveurschule führte, so war doch sein eigentlichstes, innerstes Interesse dem Sammeln von Kunstwerken gewidmet. Er verfolgte diese seine Neigung mit dem Eifer eines echten Sammlers, aber zugleich mit einer Fachkenntniss und einem Scharfblick, wie sie Wenige seiner Zeit, gewiss kein österreichischer Sammler besessen hat. Würde er von Haus aus reich gewesen sein, so würde er ohne alle Frage eine der glänzendsten Sammlungen geschaffen haben. Aber er war arm; in den ersten zwei Jahrzehnten seines Lebens auf Unterstützung von Kunstfreunden angewiesen, konnte er nur langsam, nach und nach seinen Neigungen folgen und nur nach Massgabe seiner Mittel, öfter wohl auch über seine Kräfte hinaus, sich Kunstwerke erwerben. Er kam auch relativ spät in eine eigentliche Kunstschule; was aber einerseits seinen Bildungsgang erschwerte, das kam ihm andererseits zu Nutzen. Da er gleich bei seiner Ankunft in Wien nicht nur mit Künstlern, sondern auch mit Kunstsammlern in Verbindung trat, so erkannte er recht bald, wie wichtig die älteren Kunstwerke für die Bildung von Künstlern sind und wie wünschenswerth es wäre, das geistige Capital, welches in den Werken der alten Kunst liegt, für die Zwecke der Künstler-Erziehung und Künstlerbildung zu verwerthen. Die Sammlungen, die er sich angelegt hat, haben indirect auch einen instructiven Zweck verfolgt und haben sich daher auch, nach der Richtung hin, wesentlich unterschieden von den Sammlungen der anderen Amateurs Wiens. Nur die Hauslab'sche Sammlung verfolgt analoge Zwecke wie die Böhm'sche; in gewisser Beziehung waren die Zielpunkte jener breiter und umfassender. Sie umschlossen nicht blos künstlerische Zwecke, sondern auch culturgeschichtliche, karto-graphische und militär-wissenschaftliche. Beide Sammlungen nahmen eine exceptionelle Stellung unter den Wiener Kunstsammlungen ein. Die Hauslab'sche zielte von Anfang an auf dauernden Besitz der Gegenstände ab, die Böhm'sche Sammlung war wechselnd; von gewissen Kunstgegenständen aber,

welche Böhm ganz besonders an's Herz gewachsen waren, konnte er sich nicht trennen und diese blieben in seinem Besitze bis zu seinem Tode. Viel später kam Böhm in Berührung mit einem ungarischen Cavalier, Graf Samuel v. Festetics, dessen bereits gedacht wurde. Die Zahl der Amateurs in Wien war in der vormärzlichen Zeit viel grösser, als man es heutigen Tages weiss, und die Wiener Sammler der damaligen Zeit haben einen nicht geringen Einfluss auf die Kunstbildung genommen. Die akademische Fest-Ausstellung im Jahre 1877 hat wohl viel dazu beigetragen, die Wiener Schule zwischen den Jahren 1820 bis 1848 zum Bewusstsein der Gebildeten Wiens zu bringen, aber das Bild unserer Kunstzustände würde ein vollständig ungenügendes sein, wenn man keine deutliche Vorstellung von den Amateurs und Sammlern der damaligen Zeit hätte. Zu allen Zeiten waren Amateurs ein bedeutendes Ferment; wo keine Kunstliebhaber sind, ist auch keine Liebe und kein echtes Interesse für Kunst vorhanden. Der Mangel an Amateurs kann durch nichts ersetzt werden, am allerwenigsten durch das Geld. Der echte Amateur muss Herz zur Sache haben und muss sein Interesse mit einer gewissen Wärme und Lebhaftigkeit vertreten; bringt er Kenntnisse und einen Kennerblick noch hinzu, desto besser. Dann steigert sich zugleich der Werth der Sammlungen und der Einfluss der Persönlichkeit. Es sind daher nicht nur die grossen und die reichen Amateurs, welche einem Kunstleben eine gewisse Bedeutung geben, sondern auch die kleinen Liebhaber in Erwägung zu ziehen, die mit einem relativ kleinen materiellen und geistigen Capitale arbeiten. Der Reichthum des Pariser Kunstlebens beruht wesentlich auf der grossen Anzahl kleinerer und grösserer Amateurs, die alle mehr oder minder bestimmten Kunstneigungen folgen, den Kunsthandel beleben, welche persönliche Sympathien einzelnen Künstlern und Kunst-Technikern entgegenbringen und vor Allem dazu beitragen, dass der Besitz an Kunstschatzen in Paris ein so ausserordentlich grosser ist. Auch in Wien war die Zahl der Kunstfreunde eine ziemlich grosse. Es waren nicht in erster Linie die vornehmen Geschlechter und grossen Capitalisten, welche zugleich Sammler gewesen waren, sondern es war der kleine Bürger- und Beamten- und theilweise auch der

Künstlerstand, der sich mit älterer Kunst beschäftigte und es liebte, sich mit Kunstwerken aller Art zu umgeben.

Die Zeit der grossen Amateurs, eines Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, Grafen Lamberg, Schönborn, Harrach, Collalto, Fürsten Liechtenstein, Eszterhazy u. s. f., war für Wien vorüber. Der grosse Adel legte keine Gemälde-Galerien, Bibliotheken und Münzsammlungen mehr an und liebte es, die Gewohnheiten des Bürgerstandes nachzuahmen. Nicht wenige von den altadeligen Sammlungen wurden zerstreut, blos einige wenige haben sich noch erhalten. Die einzige Sammlung, welche damals in diesen Kreisen entstand, war die Czernin'sche und die Sammlung Festetics. In den Kreisen des hohen Adels gab es ausser dem Grafen Czernin keinen eigentlichen Amateur und Kenner, in der Banquierwelt nahm nach der Richtung hin Rothschild eine, aber ganz vereinzelte, Stellung ein. Desto reger war das Kunstleben im Bürgerstande, im Beamtenstande und in einzelnen Künstlerkreisen. Das Schwergewicht der Intelligenz ruhte nun im Mittelstande und es bereitete sich auch von der Seite her die politische Herrschaft des Mittelstandes und das constitutionelle Leben in Oesterreich vor. An der Spitze der bürgerlichen Kunstbewegung stand ohne alle Frage der Kaufmann Rudolf v. Arthaber, ein Mann voll Intelligenz, Lebhaftigkeit und starken Ehrgeizes. Um als Sammler für alte Kunstschätze eine Rolle zu spielen, fehlte ihm die kunstwissenschaftliche Basis und der Kennerblick; aber zur Förderung der modernen Kunst vereinigte er alle nöthigen geistigen Eigenschaften in sich. Er war eine durch und durch moderne, liberale Persönlichkeit, kannte auch das Kunstleben im Auslande und die Fortschritte der Kunst daselbst. Er hat in das stagnirende Wiener Kunstleben Bewegung gebracht. Mit Peter Krafft und Hofrath v. Habermann gründete er den Oesterreichischen Kunstverein, und in seiner von Rösner gebauten und von Schwind mit Fresken geschmückten Villa vereinigte er eine Bildersammlung moderner Meister, die glänzendste Privat-Galerie, die in Wien bestanden hat. Sie ist nach seinem Tode zu allgemeinem Bedauern versteigert worden.

Neben Arthaber gab es noch eine grosse Anzahl von Liebhabern moderner Bilder unter dem Bürgerstande Wiens

und die Kunstliebe des Wiener Bürgers ist bis auf den heutigen Tag lebendig. Leider kann sich in dieser Richtung der Bürgerstand nicht auf der früheren Höhe halten, die Schwindelperiode hat ihm die schwersten Schäden beigebracht. Die Vermögensverhältnisse haben sich alterirt, die Bilderpreise erreichten eine enorme Höhe, so dass der anständige Bürger nicht mehr concurriren konnte. Plötzlich reich gewordene Banquiers fühlten den Beruf, auch die Amateur-Rolle zu spielen; Kunst und Kunstförderung war ein Geschäft geworden. Aber das Geschäft dauerte nicht lange, die Glorie des Mäcenatenthums verblich sehr rasch und brachte dem Kunstleben Wiens tiefe Schäden bei, von denen es sich heutigen Tages noch nicht erholen konnte.

Unter den Reihen der Künstler zählte man manche Liebhaber für alte Kunst, meistens aus dem Kreise der Baumeister, der Genre- und Landschaftsmaler; merkwürdigerweise unter den Historienmalern beinahe gar nicht. Die Historienmaler der akademischen Schule hatten Alle eine gründliche Geringschätzung der alten Kunst und die Stilisten der neudeutschen Schule gingen über Albrecht Dürer nicht hinaus und hielten Alles mehr oder minder für Verirrung und barock, was jünger als das 15. Jahrhundert war. Nicht wenig trug hiezu der Umstand bei, dass die meisten akademischen Künstler das Studiren und Copiren alter Bilder für nachtheilig für junge Künstler halten und die Letzteren sehr selten Anleitung bekommen, wie alte Meister und Kunstsammlungen mit Nutzen studirt werden können. Der in Frankreich consequent betriebene Cultus der grands maîtres ist in Deutschland und in Oesterreich nie betrieben worden. Ein grosser Theil der akademischen Jugend ist damals in Geringschätzung der alten Meister und Selbstüberhebung aufgewachsen. Unter den Landschafts- und Genremalern hingegen gab es mehrere, die sich mit alten Meistern befreundeten, die Galerien mit Aufmerksamkeit studirten und bei denen auch die Neigung wuchs, Kunstschatze zu besitzen. Vor Allem war es Friedrich Gauermann, der von Jugend auf die Natur und die alten Meister aufmerksam studirte. Von ihm existiren Copien alter Meister — Wouverman — die in vollendeter Weise die alte Mal-Technik reproducirten. Auch sein

Schwager, der Maler Jos. Höger, ein feinsinniger Landschaftler, war ein tüchtiger Kenner und emsiger Sammler. Diesen Künstlern schloss sich auch der Landschaftsmaler Ignaz Raffalt sen. (geb. 1800, gest. 1857), von Hause aus ein Wirth, an, ein Künstler voll Humor und praktischem Kunstverstande, welcher den Werth der alten Kunst sehr gut einsah. Dies waren Künstler von nicht gleichwiegendem Talente, aber von gleichartiger Richtung, die von denselben Kunstanschauungen ausgingen. Der Miniatur- und Email-Maler Robert Theer war ein passionirter Sammler. Er besass schöne Gemälde und insbesondere Stiche der Zeit und Schule von P. P. Rubens in vorzüglichem Drucke. Er starb 1863. Er war in Johannesburg (Oesterr.-Schlesien) 1808 geboren und übersiedelte nach Wien 1820. — Auch der im Jahre 1878 verstorbene Maler Karl Fruhwirth (geb. zu Wien 1809) sammelte fleissig und kenntnissreich Kunstwerke älterer Zeit und stand mit Böhm, insbesondere mit E. Engerth, in Verbindung. Der Landschaftler Professor F. Steinfeld (geb. zu Wien 1787, gest. 1868) besass, wie J. Danhauser (geb. 1805, gest. 1843), Kunstwerke älterer Art. Der Einfluss Böhm's machte sich bei vielen Künstlern vielfach bemerkbar. Der geistvolle Miniaturmaler M. M. Daffinger (geb. zu Wien 1790, gest. 1849) fing noch in den letzten Jahren seines Lebens an, Rembrandt zu sammeln — als Radirer Rembrandt zu imitiren. Aber vor Allem waren es zwei Künstler, deren Lust zum Sammeln mit den Jahren wuchs, der Bildhauer Hans Gasser und der Porträt- und Historienmaler Friedrich Amerling. Letzterer (geb. zu Wien 1803), welcher die ganze Generation überlebt hat, besitzt heute noch eine ausgezeichnete Antiquitäten-Sammlung. Unter den Künstlern aber, welche Sammler im eigentlichsten Sinne des Wortes waren, nahm J. D. Böhm immer den hervorragendsten Platz ein. Er stand mit allen Sammlern in Verbindung. Er unternahm im Jahre 1846 mit August Artaria, Louis Seliers und dem Schreiber dieser Zeilen die erste historische Ausstellung von Werken der zeichnenden Künste älterer Zeit. Diese kleine Ausstellung fand im Volksgarten statt. Sie war als Symptom der Stimmung der damaligen Zeit bemerkenswerth. Louis Seliers war ein feinsinniger Autodidakt und Kunstkenner, der eine Stellung in der Hof-

bibliothek einnahm, diese aber leider später aufgab; über A. Artaria ist früher gesprochen worden. Es war dies die erste historische Ausstellung der reproducirenden Künste in Wien. Sie umfasste 564 Nummern, meist aus dem Besitze J. D. Böhm's und A. Artaria's. Auch einige Kunstfreunde, wie A. Camesina, Huber, Robert Theer, Sigmund Bermann, lieferten Beiträge. Die öffentlichen Hof- und Staats-Institute verhielten sich ganz passiv. Das Publicum hingegen nahm lebhaften Antheil an derselben.

Wie diese Ausstellung ein Versuch war, die alte Kunst der modernen Welt näher zu bringen, so wurde auch nicht erfolglos gestrebt, die Gypsabgüsse der Elgin-Marbles, welche im akademischen Dépôt aufbewahrt wurden, dem Publicum zugänglich und dem akademischen Unterrichte nutzbar zu machen. Die Angelegenheit hat damals in den Kreisen der akademischen Bildhauer viel Staub aufgewirbelt, denn diese schwuren auf Canova und auf den Apollo vom Belvedere. Sie betrachteten die Aegineten wie die Elgin-Marbles nur als schätzbares Material für gelehrte Käuze und für alterthümelnde Künstler, aber als gänzlich werthlos für den akademischen Unterricht, ja sogar schädlich für denselben, denn sie hatten, wie Professor Kaehssmann behauptete, „keinen Stand, keinen Schwung und keine Proportion“. Nichtsdestoweniger wurden diese Figuren aus der akademischen Rumpelkammer in die Hörsäle der Akademie übertragen.

Nie hat Böhm die praktischen Gesichtspunkte aus dem Auge verloren, welche ihn aus seiner Raritäten- und Kunstsammlung in das unmittelbare Kunstleben führen konnten. Er hat mit seiner Sammlung nicht nur sich selbst Vergnügen bereiten, sondern auch Anderen die Mittel verschaffen wollen, sich zu belehren und ihre Kunst-Anschauungen zu klären. Das Letztere ist ihm nicht bloß deshalb ganz vorzüglich gelungen, weil er in den verschiedensten Zweigen der Technik selbst praktische Erfahrung gehabt hat und auch unablässig bemüht war, seine kunsttechnischen Erfahrungen zu erweitern, sondern vor Allem, weil er, ein eminenter Kenner, wie er war, Mittelmässiges oder Schlechtes nie in seiner Sammlung besessen hat. Viele Gegenstände seiner Sammlung waren ihm ganz besonders

an's Herz gewachsen, er liebte sie wie seine eigenen Kinder. Keine Anerbietungen, so gross sie auch sein mochten, waren im Stande, ihn von dem Besitz derselben zu trennen. Andere hingegen entliess er leichteren Herzens aus seinem Hause, insbesondere dann, wenn sich ihm die gute Gelegenheit darbot, dadurch einen glücklichen Tausch zu machen, oder sich auf diesem Wege die Mittel zu erwerben, ein besseres oder schöneres Kunstwerk seiner Sammlung einzuverleiben. Der würde gewiss ein schlechter Amateur und Kunstfreund sein, der nicht jede Gelegenheit gerne ergriffe, seinen Besitz zu erweitern oder zu verbessern, wenn sich eine passende Gelegenheit bietet. Dem Scharfblicke Böhm's ist es gelungen, eine Reihe von Werken ersten Ranges für seine Sammlung um wahre Spottpreise zu erwerben, und darunter gehören ganz vorzugsweise jene Werke, die er nie aus seinen Händen liess, sorgsam in seiner Schublade verspernte und nur Kennern und vertrauten Freunden zeigte. Das waren insbesondere jene zwei berühmten Köpfe aus Buchsbaum, die sogenannten Holbein-Köpfchen, die nach seinem Tode der Baron Anselm Rothschild in Wien erwarb und die jetzt viel weniger zugänglich sind, als zu Lebzeiten Böhm's. Sie hatten den Namen der Holbein-Köpfchen, weil sie so vollendet in der Form und so lebendig und stilvoll in der Behandlung sind, dass sie allerdings würdig wären, von Holbein geschnitten worden zu sein. Den Namen des Künstlers kannte man nicht, so wenig als den der Relief-Darstellungen aus dem alten Testamente aus derselben Sammlung in Buchsbaum in der Art geschnitten, wie Holbein seine Zeichnungen für das alte Testament gemacht hat. Auch das wunderbare kleine auf Holz gemalte Bildchen von Albrecht Dürer, „Christus am Kreuze“, aus dem Jahre 1500 (8" 6''' hoch, 6" breit), das gegenwärtig in der Dresdner Bilder-Galerie einen auserlesenen Platz, als eine Perle der deutschen Kunst, erhalten hat, stammt aus dem Besitze Böhm's. Das Bildchen wurde von Erasmus Engerth, welcher es bei einem Antiquar fand, an Böhm überlassen, kam dann in die Sammlung Festetics, und wurde von Böhm vor der Versteigerung der Festetics'schen Sammlung rückgekauft; es blieb in seinem Besitz bis zu seinem Tode und wurde auf der Licitation für die Dresdner Gemäldé-

Galerie um 4000 fl. erworben, nachdem es seinerzeit der Direction der Belvedere-Galerie vergebens um 800 fl. angeboten worden war. Die kaiserliche Galerie im Belvedere besitzt ein schönes Bild von Benozzo Gozzoli, in tempera gemalt, das aus der Sammlung Böhm's stammt, und die schon erwähnte „Madonna mit dem Jesukind und dem heiligen Josef“ (10'' hoch, 6'' 6''' breit, Holz), welche A. Artaria um 25 fl. kaufte, Böhm im Tausche abtrat und die dann für die Galerie im Belvedere um 1200 fl. angekauft wurde.¹⁾ Auch das k. k. Münz- und Antiken-Cabinet erwarb aus dem Nachlasse Böhm's sehr schöne Werke. Das Oesterreichische Museum besitzt eine Reihe von Werken, welche aus der Sammlung Böhm's herrühren: „Adam“, ein Figürchen in Buchsbaum geschnitten, aus der Zeit Albrecht Dürer's; die Büste eines Mönches, in Holz geschnitzt, italienische Arbeit aus dem 15. Jahrhundert; die zwei Schächer, in Holz geschnitzt, aus der Zeit des Martin Schongauer; ein in Holz geschnitztes Crucifix aus der Dürer'schen Zeit; eine kleine bemalte Terracottagruppe aus dem 17. Jahrhundert; zahlreiche Kupferstiche u. s. f. Ein miniaturartig in Oel ausgeführtes Porträt von Holbein kam in den Besitz des Fräulein Przibram. Die Zahl der Gegenstände, welche in öffentliche oder Privat-Sammlungen aus dem Besitz Böhm's übergegangen sind, ist sehr gross. Die Kunstblätter, die er besass, bezeichnete er rückwärts mit einer Stampiglie J. D. B. Sie wird zweifellos Sammlern von Kupferstichen und Radirungen bekannt sein.

Böhm war zweimal verheiratet. Seine erste Frau (die zweite kennt Schreiber dieser Zeilen nicht) war eine geborne Lussmann, eine Wienerin von Geburt. Mit glühender Verehrung hing Böhm, so lange sie lebte, an derselben und verewigte ihr Andenken in einer kleinen Medaille (2½ Centimeter

¹⁾ Das Bild führt den Namen des Martin Schongauer; allerdings wird dessen Autorschaft von mancher Seite bestritten, aber nachdem ich die Bilder Schongauer's in Colmar gesehen, glaube ich, im Zusammenhalt mit dem Charakter seiner Zeichnungen und Kupferstiche, doch mit hoher Wahrscheinlichkeit die obige Benennung als eine richtige bezeichnen zu können. Was die beiden sogenannten Holbein-Köpfchen betrifft, so scheint es mir, dass dieselben den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehören, aber nicht deutschen, sondern niederländischen oder burgundischen Ursprungs sind.

Durchmesser), welche ihr Porträt zeigt und die Umschrift führt: „Aloisia Böhm, geb. Lussmann“, und auf der Aversseite eine Mutter mit einem Kinde auf dem Arm nebst der Aufschrift: „Der unvergesslichen Gattin und Mutter, geb. 21. März 1797, gest. 1. April 1839.“ Ausserdem existirt noch ein Porträt seiner ersten Frau, im Profil geschnitten in Kehlheimer Stein, reizend entworfen und mit ausserordentlicher Sorgfalt ausgeführt. Für die Drapirung des Kopfes benützte er das Motiv, das in dem sogenannten Holbein-Köpfchen zur Darstellung kommt. Diese Arbeit Böhm's ist gegenwärtig im Besitze seiner älteren Tochter Anna. Aus der Verbindung mit seiner ersten Frau gingen fünf Kinder hervor. Der älteste Sohn Wolfgang, geb. 1823, ist Maler und besitzt eine ausgebreitete Kenntniss der älteren Malerschulen und der älteren Kunstwerke überhaupt. Er verliess Wien im Jahre 1852, ging nach London und weilt gegenwärtig in Dresden. Der zweite Sohn Johann, geb. 1825, ist Maschinen-Ingenieur bei der Schiffswerfte in Ofen. Das dritte Kind, die Tochter Anna, ist verheiratet an den Hof- und Gerichts-Advocaten Dr. Perlep und wurde 1830 geboren. Zwei Jahre vor seinem Tode hat Böhm das Porträt seiner Tochter Anna ebenfalls in Kehlheimer Stein geschnitten, ähnlich wie das seiner ersten Frau, und zwar mit einer bewundernswerthen Sicherheit, obwohl er damals bereits 70 Jahre zählte; es war dies seine letzte Arbeit. Sein vierter Sohn Josef widmete sich gleichfalls der Kunst und hat in London seinen bleibenden Aufenthalt genommen. Er befand sich in seinen jüngeren Jahren an einem Londoner Institute, nachdem er durch sechs Jahre an der Wiener Akademie im Atelier des Professors Radnitzky thätig gewesen ist und auch eine Preis-Medaille erhalten hat. Später wendete sich Josef Böhm der statuarischen Plastik zu. Seine Anlage für grössere Plastik kam in England und Frankreich zur Reife. Er hat gründliche Kenntnisse in der alten Kunst. Er verheiratete sich mit einer Engländerin, befindet sich in glänzenden Lebensverhältnissen, ist Mitglied der englischen Akademie in London und hat bei der letzten Pariser Ausstellung mehrere Werke ausgestellt, von denen insbesondere die lebensgrosse Statue Thomas Carlyle's aussergewöhnliches und gerechtes Aufsehen erregt. Der englische Dichter ist in sitzender

Stellung dargestellt und macht einen ausserordentlich charakteristischen Eindruck.¹⁾ Die englische illustrierte Zeitung bringt sein Porträt und zugleich eine Biographie, die in Wien einige Heiterkeit insofern erregte, als in derselben auf die alt-ungarische Familien-Abstammung Böhm's ein besonderes Gewicht gelegt wird. Man sollte glauben, J. D. Böhm und seine Familie seien Magyaren vom Wirbel bis zur Zehe. Sein jüngstes Kind, die Tochter Aloisia, geboren 1836, war mit dem Wiener Graveur Kleinert vermält, starb jedoch schon im Jahre 1862.

Von Böhm existiren mehrere Porträts in Form von Medaillen. Sehr charakteristisch sind zwei Bleistift- und zwei Kreidezeichnungen, die in den letzten Lebensjahren Böhm's entstanden sind und sich im Besitze seiner Tochter, Frau Anna Perlep, befinden.

Die nach seinem Tode veranstaltete Auction des antiquarischen Nachlasses J. D. Böhm's gab einen Einblick in die grosse Zahl ausgewählter Werke aller Kunsttechniken und aller Kunstarten, die sich in seinem Besitz befanden. Der Catalog umfasst in fünfzehn Abtheilungen 2610 Nummern und vertheilt sich auf Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte; illustrierte Werke; Handzeichnungen alter und neuer Meister; Pergament-Malereien; Oelgemälde älterer und neuerer Zeit; Miniatur-Malereien in Oelfarbe; Antiken der Egypter, Griechen und Römer; Elfenbein- und Holzsculpturen; Kunstwerke in Stein, Majolika, Email, Porzellan und Glas; Silberarbeiten; Waffen; Geräthe für häuslichen Gebrauch; Möbel.

Bei der Licitation, veranstaltet von Alexander Posonyi, trafen sich zahlreiche Kunsthändler und Amateurs; unter den ersteren als Käufer die Herren Posonyi, A. Artaria, Gutekunst, Clement, Plach, Sedelmayer, Kohlbacher, Miethke, Schwarz, Cubasch, Kaff, Löwenstein, Schaffranek, Ublacher. Besonders lehrreich ist das Verzeichniss der Wiener Amateurs, die sich bei der Auction direct betheiligten. Dasselbe bestätigt die That-sache, dass es in Wien ein zahlreiches Publicum, vorwiegend aus dem Mittelstande, gibt, das sich an dem Besitz alter Kunst-

¹⁾ Die „Gazette des Beaux-Arts“ bringt eine Abbildung der Statue nach einer Zeichnung von Josef Böhm.

werke freut. Wir führen aus diesem Grunde die Namen aller jener Privat-Amateurs auf, welche Kunstwerke auf der Böhmschen Licitation kauften, als: Baron Biegeleben, Baron Sacken, Graf Traun, Todesco, Fruhwirth, Widter, Reithoffer, R. v. Jauner, Goldhann, Engländer, Dr. Ignaz Kuranda, Dr. Wahlberg, Mühlfeld, Erasmus Engerth, Dr. Pokorny, Promber, Koller, Wiesböck, Hofrath Birk, Huber, Dr. Sterne, König, Fischer, Adamberger, Lang, Reiman, Matzenauer, Graf.

Besondere Aufmerksamkeit erregten die Kupferstiche und Holzschnitte von ganz eminenter Qualität altdeutscher, italienischer und niederländischer Meister, insbesondere die Werke Martin Schongauer's, Dürer's, Rembrandt's, Marcantonio Raimondi's, die Holzschnittwerke und einige bereits angeführte Oelgemälde.

Böhm war von mittlerer Statur und im Verkehre von vornehmer zurückhaltender Art. Er war sehr lebhaft und entschieden in seiner Ausdrucksweise, insbesondere dann, wenn er durch Widerspruch herausgefordert wurde. Man sah es ihm deutlich an, dass er aus Ueberzeugung sprach und mit vollem Herzen bei der Sache war. Niemand, dem es um ernsthafte Belehrung über Kunst und Kunst-Technik zu thun war, verliess ihn ohne nachhaltigen Eindruck. Seine Anschauungen wurden selbst dann, wenn sie auf Widerspruch stiessen, von den hervorragendsten Männern seiner Zeit respectirt. Seine kirchlichen Anschauungen drang er Niemandem auf und war in diesem Punkte sehr rückhaltend; er war kein Eiferer und folgte in dieser Richtung seinem Freunde Domprediger Veith. Die Vormittagsstunden widmete er mit Diensteyer seinem Amte, der Nachmittag und Sonntag gehörten der Kunst und den Kunstfreunden an. In den letzten Jahren lebte er sehr zurückgezogen, da ihn ein peinliches Blasenleiden ergriff; er erlag in christlicher Ergebenheit am 15. August 1865 einer Lungenentzündung im Alter von 71 Jahren und ruht auf dem Matzleinsdorfer Friedhofe in Wien. Er war unbestritten in seiner Zeit der hervorragendste Kunstkenner Wiens; keiner der lebenden kann sich mit ihm messen.

Im November 1878.

ANHANG A.

Zwei Briefe Overbeck's an J. D. Böhm.

Wir theilen hiemit die zwei einzigen Briefe Overbeck's an Böhm mit, die sich im Besitze seiner Familie vorfanden. Der zweite Brief ist unvollständig. Sie bezeugen die Intimität des Verkehrs zwischen beiden Künstlern.

I.

Rom, den 18. April 1831.

Mein theurer, geliebter Freund!

In grösster Eile schreibe ich Dir diese flüchtigen Zeilen, in einer Angelegenheit von dringendster Wichtigkeit, indem es gilt — vielleicht — eine Seele zu retten! — wesshalb ich denn Gott bitte, dass Er dieses Blatt auf's schnellste und sicherste wolle in Deine Hände gelangen lassen.

Es wird nemlich binnen wenigen Tagen; aller Wahrscheinlichkeit nach R. bey Dir sich einstellen, der vorgestern von hier abgereist ist mit dem verzweifelten Entschluss, nach Pohlen zu gehen, nemlich um mit für die Sache der Pohlen zu streiten, wozu doch wohl ein Ausländer durchaus keinen Beruf haben kann, wie man auch sonst die Angelegenheit der Pohlen beurtheilen mag. R. aber hat überdies noch eine Mutter am Leben! — was er mir erst in dem letzten Augenblick anvertraut hat, da er schon im Begriff war, in den Postwagen zu steigen, es mir also unmöglich war, der Ausführung seines Vorhabens noch Hindernisse in den Weg zu legen. Auch erfahre ich erst hintendrein von einem Andern, dem er sich näher anvertraut hat, dass wirklicher Lebensüberdruß die Haupttriebfeder bey seinem Entschluss gewesen, und dass unbegreiflicherweise Andere, die wohl ebensowenig als Er mit ihren religiösen Ansichten im Klaren sein müssen, darum gewusst und dennoch ihn nicht davon zurückgehalten haben. — Es bleibt also die einzige Hoffnung noch übrig, dass es Dir gelingen werde, da er Deine Adresse von hier mitgenommen hat, und also Dich aufzusuchen gedenkt, ihn dort auf irgend eine Weise, die Gott Euch eingeben wird, noch aufzuhalten; und ich bitte und beschwöre Dich denn, Du treue Seele, **nichts unversucht zu lassen**, um ihn auf andere Gedanken zu bringen; besonders dürfte es wohl nöthig seyn, dass ihm recht ernst in's Gewissen geredet würde, damit er den Abgrund erkennt, wohin ihn schwärmerische Vorstellungen geführt haben, und einsehen lernt, dass er nur an der mütterlichen Hand der katholischen Kirche und auf dem Wege des einfältigen Folgeleistens, Ruhe der Seele gewinnen, und sicher an's Ziel gelangen kann.

Gelingt es Dir, ihn einige Tage nur festzuhalten, ihn dann nach und nach in Euren einfachen Kreis einzuführen, ihn vielleicht mit dem einen oder anderen Geistlichen bekannt zu machen, so ist schon viel gewonnen, und mit Gottes Hülfe Rettung noch möglich. Dann erkennt er vielleicht noch, wie viel die Einfalt werth ist, und welch' ein Unterschied ist zwischen einem christlichen Absterben und — dem Selbstmord!! Gott! wohin führt der Protestantismus! Denn sind das nicht die Früchte jener vermeinten evangelischen Freyheit, die eigentlich Führungslosigkeit ist? — Sag' ihm auch von mir, dass ich ihn beschwöre, vor einem Vorhaben zurückzuschauern, das im Grunde nichts Anderes als ein indirecter Selbstmord sey. — Steinle schreibt zugleich heute an Hempel wegen dieser Sache, um auch ihn zu bitten, sich ohne Zeitverlust mit Dir zu berathen, und wir werden unterdess mit inbrünstigem Gebet den Himmel bestürmen, der Euch Licht schenken wird und Eure Bemühungen segnen. — Gott! segne Dich, theurer Freund, und schenke Dir bald ein besseres Loos, als Dir, wie ich zu grosser Betrübniß höre, bis jetzt dort zu Theil geworden ist. — Ich habe diesen Winter so viel gekränkelt, dass sogar von einer Reise nach Deutschland die Rede ist, die mir vielleicht Cornelius möglich machen wird, doch ist es noch nicht entschieden. — Lass mich bald von dem Ausgang obiger Sache, und von Dir hören.

Vom ganzen Herzen Dir unveränderlich ergeben

Dein

Fr. Overbeck.

II.

Rom, den 16. Juli 1833.

Mein theurer, unvergesslicher Freund!

Du wirst wohl nicht wenig staunen, wenn mit diesen Zeilen unser Fra Luigi von Sta. Maria degli Angioli vor Dir stehen wird und lebhaft denke ich mich in die Scene eines solchen Wiedersehens hinein. Gewiss hätte es für ihn dieser Zeilen bei Dir nicht bedurft, allein da er mich von Bologna aus dringend darum ersucht hat, so konnte ich nicht anders als mit Freuden eine Bitte gewähren, die mir die Freude verschafft, mich eine halbe Stunde mit Dir, du treue Seele, zu unterhalten, mit dem ich so sehnlichst wünschte, mich oft und lange zu unterhalten, finde aber leider so äusserst selten die Musse dazu. Gar manchesmal hat sich nun schon die Erde um ihre Axe gedreht, seit wir Dich eben in Angioli unter Thränen von uns scheiden gesehen; dennoch aber ist diese Zeit ganz ausser Verhältniss mit den vielen und grossen Dingen, die sich während derselben ereignet! — Ist es doch wahrlich, als ob sie sich einem Fieberkranken gleich auf seinem Nachtlager herumwälzte und die Krankheit dergestalt in allen ihren Adern kochte, dass kein Fleckchen an ihr ist, das Ruhe zu finden vermöchte. Ein unerträglicher Schwindel hat den Kopf ihr eingenommen und von Grund aus verdorben ist der Magen (der Staat), so dass kein gesunder Nahrungssaft verarbeitet werden kann, um die Glieder zu stärken. Unter

solchen Symptomen darf es wohl für ein Geringes, ja für ein Glück gerechnet werden, wenn die Krankheit sich gleichsam auf die Oberfläche, die Haut, wirft und Seuchen und Erdbeben eine heilsame Krisis veranlassen. Aber wehe freilich dem Theil, wo das Geschwür hervorbricht. Das arme Angioli hat davon zu erzählen und Fra Luigi wird wohl unaufgefordert Dir die Schilderung machen von den Schrecknissen, von denen er so naher Zeuge gewesen! — O wie wunderbar und unerforschlich sind die Wege des grossen himmlischen Arztes mit seinen Kranken! Aber wer sollte nicht im Staube die wunderbare Hand anbeten, die, indem sie so erschüttert noch festzuhalten vermag mitten im Sturz, was sie gnädiglich zu erhalten beschliesst! Die Sta. Capella steht mitten in der eingestürzten Kirche erhalten da, und gleichsam erfurchtsvoll schwebt über ihr die hohe Kuppel, die allem Anscheine nach zuerst hätte stürzen müssen. Und so manche fromme, liebevolle Beisteuer, die bereits eingegangen ist, wodurch den schwer heimgesuchten Brüdern zum Wiederaufbau geholfen wird, sind es nicht tröstliche Zeichen, die zur Hoffnung einer möglichen Genesung der armen kranken Menschheit berechtigen? Ja gewiss, geliebter Freund! wenn wir uns auch den schweren Krankheitszustand unserer Zeit nicht verhehlen können, so dürfen wir doch nicht verzagen an der Rettung, denn mit wachsendem Erfolg sammeln sich die noch vorhandenen besseren Kräfte und unter dem Segen von oben, der nie ausbleibt, muss der Kampf gegen das Böse gelingen. Du aber, mein theurerer Freund! der Du so gern und so muthig mit angreifst, wo es was aufzubauen gibt, Du wirst gewiss unseren armen Fra Luigi gerne Deine Hand reichen und ihm unter den guten Wienern behilflich sein, den Zweck seiner Reise möglichst zu erreichen. Möge Gott Deine Bemühungen für ihn mit bestem Erfolg krönen, Dir aber reichlich vergelten.

Herzlich verlangt uns hier, Näheres von Dir zu erfahren und durch Deine Mittheilungen von dem Guten, was sich dort bei Euch zeigt, um uns daran zu stärken. Möchtest Du Dein langes Stillschweigen einmal durch einen eben so langen Brief unterbrechen. Was meine hiesigen Erfahrungen angeht, so glaube ich versichern zu dürfen, dass in unserer Kunst sich die gesunde Ansicht immer mehr von Tag zu Tag durcharbeitet, und zwar auch bei anderen Nationen; sonderbar genug ist es, dass besonders auch unter den Franzosen die Anerkennung des Wahren gar nicht selten mehr ist, wovon ich vornehmlich in diesem letzten Jahr zahlreiche Beweise gehabt habe, und noch in diesen letzten Tagen habe ich den Trost erlebt, einen jungen französischen Maler vom allerkrassesten Unglauben durch die Kunst zum Glauben zurückgeführt und durch den Glauben in der Kunst zur klaren Einsicht gelangen zu sehen; und dieser verspricht in seinem Vaterlande als Apostel zu wirken. Bei der häufigen Nachfrage der Fremden, ob von dem, was in deutscher Kunstrichtung geleistet worden ist, hier nichts im Kupferstich oder Lithographie im Kunsthandel zu finden sei, bin ich auf den Gedanken gekommen, was in dieser Art in Deutschland existirt, von dort kommen zu lassen und hoffe dadurch, unserem armen Schultze,

der noch immer sehr leidend aber doch unverkennbar in diesem Jahre um etwas besser ist, nach und nach einen kleinen Gewinn zuwenden zu können, indem ich die Sachen ihm in Commission gebe, wozu ich auch schon den Anfang gemacht habe mit dem Blatt, das in München nach meinem Bilde von Angioli erschienen ist und welches die Fremden nun bei ihm kaufen. Ich kann daher diesen Brief nicht schliessen, ohne auch Dich zu bitten, Alles, was etwa in Wien dieser Art erscheinen sollte, was sich für Rom eignete, uns hieher zu verschaffen; an Absatz würde es gewiss nicht fehlen, wenn wir nur recht Vielerlei hier hätten, woraus ein möglichst vollständiger Begriff von der deutschen (religiösen) Kunstrichtung. . . . Fr. O.

ANHANG B.

Ueber den Einfluss der Technik auf den Kunstwerth der Medaille.

Bei der Beurtheilung des Kunstwerthes wird nur zu oft der Einfluss der Technik geringer angeschlagen, als sie es verdient. Der Künstler lebt nicht in so abstracten Höhen, dass die Annahme oder das Aufgeben einer als richtig anerkannten Praktik unbelohnt oder ungestraft für ihn bleiben könnte. Eine bewährte Technik wird einen begabten Künstler fördern, ihm manche Umwege und Verirrungen ersparen, und einen minder begabten vor bodenloser Manier bewahren und ihn vermögen, wenigstens etwas Anerkennungswerthes zu leisten, wenn auch den Stempel der Vollendung darauf zu drücken der Mangel an Genius ihn hindert. Der Ungunst der Zeiten, dem schlechten Geschmacke des Publicums, dem Mangel an grossmüthigen Mäcenen und anderen ganz äusserlichen Dingen wird der Verfall der Künste zugeschrieben, statt es dem Krebschaden der Kunst selbst und beim Medaillenfach dem Abweichen von der hergebrachten und dem Einführen einer auf leeren Mechanismus begründeten Technik zuzuschreiben, obgleich achtungswerthe Stimmen sich schon über die ganze deutsche Medailleurkunst missbilligend ausgesprochen haben ¹⁾ und das Publicum die Medaille mehr als Fabriksarbeit denn als Kunstwerk würdigt.

¹⁾ „Die ausgestellten Medaillen von Brandt, Loos, Pfeufer wiederholen das betrübende Zeugniß von der gänzlichen Unfähigkeit des jetzigen Deutschland in diesem Fache.“ („Kunstbl.“ 1843, Nr. 23.)

In den Zeiten, in welchen eine lebendige Kunstbegeisterung die Kunstwelt durchdrang, hat sich die Technik von selbst herausgebildet, ohne alle Prätension, unmittelbar am Stoffe selbst. Sie war daher die natürlichste, einfachste, am meisten künstlerische, und in anderer Rücksicht ebenso ein Kunstwerk des Geistes, wie die Werke des Künstlers selbst. Vom Meister auf die Schüler sich forterbend, hat sie der Nachwelt immer genützt, sobald sie nicht mehr als Kunst sein wollte und nicht weniger als Kunst war. So war es das ganze Alterthum und Mittelalter hindurch. Ihre Denkmale sind ebenso viele Grenz- und Denksteine alter Kunst, so lange die Gegenwart nicht etwas leistet, was andeuten würde, dass der Geist der Plastik in ein neues Kunststadium getreten sei. Als aber Loos in Berlin den Fabriksgeist in der Kunst einführte, mit seinen Schülern Deutschland und manche Nachbarstaaten versah und bis nach Rom drang, da wandte sich mit der Kunst auch die gute Technik ab und eine neue, wahren Kunstgeiste ebenso fremde wie dem Speculationsgeiste nahe, beherrschte die modernen Medailleurs. Dem Kunststrebenden aber, in dem eine Ahnung von der Bedeutung seines Künstlerberufes tagt, wird die Nothwendigkeit einer ernsten Prüfung klar, damit er nicht erst dann zur rechten Erkenntniss komme, wenn das Alter seinen Händen die nöthige Beweglichkeit, seinen Augen die nöthige Schärfe genommen hat. Er wird diejenige Behandlungsweise vorziehen müssen, die ihm eine grössere mechanische Freiheit gewährt, die dem Principe, welches der bestimmten Kunstsphäre innewohnt, mehr entspricht, und die sich aus den vorhandenen anerkannten Kunstwerken von selbst ergibt. Wenige der Medailleurs besitzen die nothwendige Bildung, um diese Prüfung mit Ernst und Nutzen machen zu können, und wenden sich daher unmittelbar Dem zu, was ihnen als das Gewinnbringende und Modische erscheint, ohne zu bedenken, dass das blosse Nachleben und Anheimfallen der Mode für jedes Kunstwerk ein Todtengeläute ist. Von den jetzigen Medailleurs wird man nicht sagen können, was Lessing von Raphael sagte: „Wäre er ohne Hände geboren, er würde ein Maler gewesen sein.“ Jetzt muss man die Maschine mit Lorbeer bekränzen. Dass die Franzosen auf solche Gedanken gekommen sind, ist nicht zu verwundern. Die Leichtigkeit ihres Wesens, der Mangel innerer Vertiefung bei grossem Drange nach Aussen macht sie in vielen Dingen

zu vorzüglichen Leistungen befähigt, nur zur Kunst nicht. Sie haben grosse Talente, aber keine wahrhaft grossen Künstler aufzuweisen. Dass aber die deutschen Medailleurs sich trotzdem immer nach Westen wenden, dass das deutsche Volk französische Medailleurs überall bewundert, zeigt, dass der Deutsche sich selbst noch nicht gefunden hat. Das *Γνωσι σεαυτον* wird daher als Kern echter Lebensweisheit nicht blos dem Denker und Menschen, sondern vor Allem dem Künstler zugerufen werden müssen, nicht um sich selbst anzubeten und Andere zu verachten, sondern um im Finden seiner selbst auch einen Massstab für Werthung einer anderen Individualität zu haben, wenn sie sich wahr und lebendig ausspricht. Das Herabziehen der Kunst in das rein Mechanische geht bei den Medailleurs so weit, dass man in Frankreich nur Medaillons modellirt, die man dann giesst, nett ciselirt, in eine Drehmaschine spannt, nach Belieben verkleinert und so das Ganze herausdrechselt, ohne dass der Künstler dabei wesentlich beschäftigt wäre. So wird die Medaille ein Fabriksproduct, das dem an das Modische verwöhnten Geiste für das Höchste gilt, weil derselbe, in Beurtheilung Anderer nicht weiter sehend als er selbst ist, sich darin wieder findet und so sich gefällt.

Als die letzte Consequenz der Einführung der neuen Technik entwickelte sich das Verfahren, welches durch fortwährendes Wegnehmen des Metalles ein Relief bildet, mit welchem erst dann die zum Prägen nothwendigen Matrizen gemacht werden, während die ältere Technik mit dem Grabstichel, gleich in Tiefe gehend, die Matrize macht, mit der die Prägung vor sich geht. Indem man ganz den eigenthümlichen Platz verkannte, den die Medaille in der plastischen Kunst einnimmt, indem man glaubte, der Medailleur müsse wie der Bildhauer modelliren, war das eigentliche selten erkannte Princip jeder Plastik in seinen Grundfesten angegriffen. In der Plastik und vor Allem im Relief und der Medailleurkunst, kommt es nicht darauf an, die in der Natur herrschenden Grössenverhältnisse mechanisch treu zu copiren, so dass, an die Natur gelegt, das plastische Kunstwerk und die Natur sich decken, sondern es kommt darauf an, durch Berechnung der Lichtwirkung und Hervorheben der charakteristischen Theile eine der Naturwahrheit gleiche und in der Hinsicht grössere Wirkung hervorzurufen, als dieses Hervorheben, durch das Medium der Erfindung

des Künstlers gegangen, den Genius desselben in jedem Zuge kunstvoll und leicht wiedergibt. Die eigenthümliche Wirkung, die der feste Hintergrund bei der Medaille und dem Relief hervorruft, erhöht noch die Bedeutung der Lichtwirkung und hätte die Künstler auf das Falsche des plastisch seinsollenden und antikisirenden Principes aufmerksam machen sollen.

Treten wir nun näher an die Kunstwerke selbst heran und betrachten die Differenzen, die sich zwischen antiken und mittelalterlichen einerseits und modernen andererseits ergibt, so ist es erstens die unverhältnissmässige Grösse der jetzigen Medaillen, die uns zuerst in die Augen fällt. Dass es dies nicht ist, was der Künstler aus der Antike hat lernen können, ergibt sich einfach schon daraus, dass die alten Medaillen nie die Grösse eines Guldenstückes übersteigen, die grösseren aber aus der späteren Kaiserzeit stammen, und dass, wenn auch das Mittelalter grössere Medaillen geprägt hat, der Kopf immer klein behandelt worden ist. Natürlich ist hier der Unterschied zwischen Guss- und Prägmedaillen wohl zu beachten. Erstere erfordern immer ein grösseres Verhältniss als letztere. Bei ihnen, welche der Künstler in Wachs modellirt, liegt auch in der Natur des Gusses eine eigenthümliche Weiche und Rundung, die bei den Prägmedaillen nur in kleineren Verhältnissen gegeben werden kann, da ein grösserer Massstab eine viel zu detaillirte, dem Stoffe fremde Durchführung erfordern würde, die dem Ganzen wieder eine widerliche Härte und Leere mittheilen würde. Das von allen Seiten wiederhallende Verlangen nach grösseren Medaillen muss durchaus verworfen und von den Künstlern selbst ein fester Damm entgegengesetzt werden; abgesehen davon, dass von national-ökonomischem Standpunkte aus es nicht gleichgiltig sein kann, wenn eine so grosse Menge edlen Metalles in die Cabinete wandert, um dort unnütz zu liegen und den Tag des Gerichtes abzuwarten, an dem die öffentliche Noth sie in den Schmelztiegel senden wird.

Was zweitens aus der Betrachtung der Kunstmedaille entspringt, ist die Wirkung der in die Tiefe gehenden Technik. Wie der Maler die Freiheit haben muss, durch Impastiren gewisser Stellen grösseren Effect hervorzurufen, wie der Modelleur eine gleiche benöthigt, um durch beliebiges Aufsetzen die heraustretenden Punkte in das gehörige Licht zu stellen, so muss den Medailleur seine Technik nicht hindern, durch ein Bezeichnen

dessen, was sich seinem Geiste als das Charakteristische darstellt, die nöthige Wirkung hervorbringen zu können. So lange er mit dem Grabstichel in die Tiefe geht, setzt ihm derselbe keine Schranken, bis in das zarteste Detail, im kleinsten Raume so viel Metall herauszusteichen, als ihm gut dünkt, und nur eine solche Freiheit hat es dem alten Künstler möglich gemacht, einen tanzen- den Herakles oder ein Viergespann ebenso wahr als lebensvoll in den kleinsten Details zu geben. Ebenso klar ist es, dass die alten Graveurs mit ungemeiner Schnelligkeit gearbeitet haben müssen, während unsere neueren mit der modernen Technik eine unsägliche Arbeit brauchen, um endlich doch keinen wahren Effect zu erzeugen. Es ist das Hervorheben von Muskeln, Augen etc. nur das Werk eines genialen augenblicklichen Schnittes, das durch langsames Aufsparen den Charakter der Freiheit verliert und auch den Voigt'schen Medaillen, die in der modernen Technik das Bedeutendste sind, den Charakter des Aufgeklebten gibt, nachdem doch endlich mit dem Grabstichel in der Tiefe nachgeholfen werden muss. Und woher käme es, dass die Intaglios vor den Cameen einen so grossen Vorzug haben? dass wir an letzteren immer eine gewisse Härte wahrnehmen? Woher käme dies anders, als daher, dass bei den ersteren die Arbeit in die Tiefe, bei den letzteren der umgekehrte Fall stattfindet, woraus auch zu erklären, dass die Cameen immer das Vier- und Fünffache der Grösse eines Intaglio haben. Schon dadurch, dass der Künstler immer im Voraus bedacht sein muss, den nöthigen Raum aufzusparen, um Alles anzubringen, muss sich sein Auge, ängstlich beherrscht, an ein gewisses Lineamentenwesen gewöhnen, um ja nicht durch einen Fehlschnitt das Ganze zu verderben, abgesehen von der die Phantasie zerstörenden Wirkung dieser Technik. Selbst die Medailleurs des vorigen Jahrhunderts, die wahrlich keinem guten Kunstgeiste gehuldigt, haben, von Seite der Praktik aus betrachtet, einen grossen Vorzug vor den Medailleurs des jetzigen Deutschland.

Auch in Oesterreich ist von Donner, Würth u. A. höchst Anerkennenswerthes geleistet worden. Diese Künstler stammen noch aus einer guten Schule und sind als Ausläufer der Rubens- van Dyck'schen Periode zu betrachten, einer Periode, in welcher der malerische Geist alle Sphären der Kunst durchdrang. Doch hat das einseitig Malerische den besten Medailleurs übel mitgespielt, und

wir sehen oft auf der Reversseite der Hameranischen Medaillen Motive, als Landschaften, Wolken, kurz Luftperspective Erforderndes gewählt, das von einem richtigen Standpunkte aus eben so verworfen werden muss, als die moderne Manier, Statuen darstellen zu wollen. Jede Kunst hat eigenthümliche Gesetze, und muss sich hüten, eine andere imitiren zu wollen; die Ausführung derselben aber hängt eben so von der Anerkennung und Handhabung einer richtigen Technik, als vom Genius des Künstlers ab.

Dazu kommen noch äussere Umstände, welche die falsche Technik befördern. Zuerst die vermeintlich blos der modernen Technik angehörende Leichtigkeit, mit dem als Patrize gearbeiteten Stempel, Matrizen, so viel als beliebt, gewinnen zu können, wodurch sich theils die Medaillen leichter vervielfältigen lassen, theils der Speculationsgeist gewinnt, obgleich die Medaille im Preise sinkt. Dieser Vortheil ist jedoch ganz illusorisch; denn auch bei der alten Technik steht es dem Künstler frei, Patrizen aufzuheben, so viel er will, ohne dass der Kunst ein Nachtheil erwächst. Dann werden die Medailleurs, die wie die meisten unserer Künstler viel zu wenig Bildung haben, in den Bildhauerschulen erzogen, und da diese von einer irrthümlichen Kunstansicht beherrscht sind, so übertragen sie dieselbe auf die Medaillen, ohne die Differenzen beider Kunstsphären gehörig würdigen zu können. Ferner sind viele Medailleurs, ihrem Handwerke nach, Ciseleurs von besonderer manueller Geschicklichkeit; es ist dann natürlich, dass sie die Mechanik des Ciselirens in das Medailleurfach einführen und den Kunstgeist verdrängen. Allerdings werden diejenigen Künstler, die für Guss arbeiten, das Ciseliren sich angelegen sein lassen und es selbst thun müssen, um den Medaillen die letzte Kunstweihe zu geben und sie nicht durch fremde Hände verderben zu lassen. Doch ohne Ciseliren Gusswerke überhaupt bestehen zu lassen, ist eine Rohheit. Aus den Medaillen des Mittelalters, z. B. den Pisano'schen, die man ungleich theurer bezahlt, wenn sie der Künstler selbst überarbeitet hat, sieht man, wie die Nachwelt die Mühe und Sorgfalt des Künstlers anzuerkennen weiss. Endlich müssen wir das ewige Wandern nach Rom, ohne gehörig vorbereitet zu sein und ohne das Heimische zu kennen, jetzt wenigstens als ein Hemmniss der Kunstbildung bezeichnen und insbesondere für die Medailleurkunst, da auch in Rom die unrichtige Technik, durch die Menge der Con-

chylien-Arbeiter begünstigt, wie in Preussen durch die Bronze-Arbeiter, vorherrschend ist. Jede grössere Stadt hat eine hinlängliche Anzahl antiker Münzen, mittelalterlicher Guss- und Prägemedaillen, um Jedem, der sich belehren will, Aufschluss zu geben. Insbesondere werden die Medaillen aus Dürer's und van Dyck's Zeit einer besonderen Beachtung werth sein, da sie in jeder Beziehung mit den besten Werken des classischen Alterthums auf einer gleichen Kunsthöhe stehen. Täuschen würde man sich aber, wenn nur aus dem Studium der Medailleurkunst der Medailleur etwas lernen könnte; die ganze Kunstwelt muss sich seinem Geiste offenbart haben, wenn er sich innerlich zu wahren Leistungen befähigen will. Auch ist es nicht genug, das Princip bloß zu erkennen, er muss seine Kunst beherrschen, damit er nur zu wollen braucht, um auch zu können, denn nur von Können kommt Kunst her, nicht von Nichtkönnen oder Könnenwollen.

Und nun am Schlusse Einiges über den Stand der Medailleurkunst in Oesterreich zu erwähnen, so können wir, der Wahrheit gemäss, nicht umhin zu sagen, dass, so oft jüngere Künstler Hoffnungen erregt haben, dieselben immer bitter getäuscht worden sind. Nur das Wirken des Directors der Graveur-Akademie, J. D. Böhm, müssen wir als positiv förderlich bezeichnen. Es spricht sich nicht nur in seinen Werken ein redliches und ernstes Streben aus, der Medaille einen höheren Kunstwerth zu geben — und seine Medaillen zeigen auch, bis zu welchem Grade es ein Mann bringen kann, der selbst in späteren Jahren zur Kunst gekommen, aber von wahrhafter Liebe zur Kunst beseelt ist — sondern durch sein verständiges Festhalten an der alten Technik, durch seine vorzügliche, das ganze Kunstgebiet umfassende Sammlung, die mit besonderer Absicht auf Kunstgeschichte und Kunstbildung angelegt ist, durch seine ausgezeichnete, leider zu wenig benutzte und gewürdigte Gabe als Lehrer ist er vor allen Anderen berufen, ein neues Geschlecht tüchtiger Kunstjünger zu erziehen, von denen wir hoffen, dass ihre Werke den Forderungen ihres Meisters und unseren Worten entsprechen werden.

(„Stuttgarter Kunstblatt“, Jahrg. 1844, Nr. 25—27.) R. v. E.

IX.

ED. VAN DER NÜLL UND AUGUST VON SICCARDBURG.

(Geschrieben im Jahre 1869.)

In dem Augenblicke, in welchem ich daran gehe, einen Rückblick auf das Leben der beiden genannten Künstler zu werfen, und ich in dem Bilde, welches ich den Lesern vorführen werde, Licht und Schatten nach Gerechtigkeit vertheilen soll, ist meine Seele auf's Tiefste bewegt und meine Gefühle lassen mich kaum die Worte finden, um meinen Gedanken Ausdruck zu geben. Denn nicht nur die Erinnerung an das tragische Ende eines dieser beiden Künstler, nicht blos die Erwägung der Herbeheit des Schicksals, das Beide vom Leben abrief, bevor sie das Hauptwerk ihres künstlerischen Wirkens vollendet sehen konnten, bewegt mein Gemüth; in noch höherem Grade sind es die Erinnerungen an den persönlichen Verkehr und die persönliche Freundschaft, durch die ich Jahrzehnte lang mit van der Nüll verbunden war, eine Freundschaft, die sich gleich blieb, trotz manchen Widerstreites der Ansichten und wechselnden Lebensstellungen seiner- und meinerseits. Ich muss da in eine frühe Zeit zurückgreifen, die nur Wenigen von Denen, welchen diese Worte zu Gesicht kommen, in voller Lebendigkeit vor die Seele treten wird. Es war die Zeit, wo der Brunnen vor der Paulaner-Kirche in Wien aufgerichtet wurde, als ein junger Künstler sich zum erstenmale vor dem Publicum zeigte und ein sehr junger Schriftsteller sich seine kritischen Sporen verdiente. Der junge Künstler war Eduard van der Nüll und der junge Schriftsteller war ich. Meine Meinungsäusserung führte zu einem kleinen Journalkampfe, der wohl damit endete, dass

Jeder bei seiner Meinung blieb, mir aber den Vorthail einbrachte, mit dem Künstler in Berührung zu treten. Worin sich damals unsere Ansichten schieden, das ist noch heutigen Tages der Gegensatz in der Auffassung der Architektur zwischen Eduard van der Nüll und mir. Was aber mir gegenwärtig bei der Beurtheilung seines künstlerischen Wirkens zu statten kommt, ist nicht blos die Frucht eines langjährigen persönlichen Verkehrs, sondern auch die einer erhöhten Einsicht in die Bedingungen des künstlerischen Wirkens. Der Gelehrte und der Schriftsteller gewinnt diese in der Regel erst mit der Zeit und mit der wachsenden Erfahrung. In der Jugend geht er rücksichtslos auf Principien ein und betrachtet Künstler und Kunstleistung ausschliesslich vom Standpunkte des Principis. Was in den Rahmen desselben hineinpasst, wird energisch festgehalten, alles dasjenige aber ebenso energisch beseitigt, was demselben entgegensteht. Die Reife der Jahre lehrt auch entgegengesetzten Welt- und Kunstanschauungen Rechnung tragen. Vor Allem aber lehrt sie den Werth von Persönlichkeiten schätzen, die, wenn sie sich auch vielleicht abseits von dem sonnigen Pfade grosser Principien bewegen, durch die Macht des Talentes, durch die Ehrlichkeit ihrer Bestrebungen, durch die volle Hingebung an die Sache der Kunst einen Anspruch auf den Dank der Mit- und Nachwelt sich erworben haben. Und das ist in erster Linie der Punkt, den ich besonders betonen muss, wenn ich von den beiden genannten Künstlern spreche. Wie verschieden auch das Urtheil über ihre Werke sein mag — und darüber werde ich mir später erlauben ausführlich und unparteiisch zu handeln — in dem Urtheile über den Werth der Persönlichkeit ist Jeder einig, der beiden Künstlern näher gestanden hat. Es waren ehrliche Menschen, hochgebildete zugleich, die von der Kunst und ihrer Bedeutung im Leben eine grosse Vorstellung hatten.

Allerdings gilt in der Kunst vor Allem die Leistung; die Menschen verschwinden, die Werke bleiben; aber für die Zeit, in welcher die Werke der Kunst geschaffen werden, ist es nicht gleichgiltig, ob der Künstler, der lebt, dem mitlebenden Geschlechte ein ehrliches Gesicht zeigt oder ein falsches, ob er sein Talent nutzt, blos um den Grossen der Erde um jeden Preis gefällig zu sein, um sich Reichthümer zu erwerben,

um ein frivoles Spiel mit Kunstformen zu treiben, oder ob er der Kunst um ihrer selbst willen dient. Es ist nicht gleichgiltig, wenn Baukünstler die Architektur nicht wie ein Börsengeschäft behandeln und mit reinen Händen von der Erde scheiden, wenn sie, um ganz ihr Leben zu können, der Kunst persönlich Opfer bringen und lieber auf eine noch so glänzende Laufbahn im Staatsdienst Verzicht leisten. Dieses Motiv leitete auch van der Nüll, als er aus dem Verbands der Akademie schied. Das verdiente Vertrauen, das beiden Künstlern von den Lenkern des Staates geschenkt wurde, haben sie nie missbraucht und um die *aura popularis* nie gebuhlt. Ihr Ruf ist auch nach dieser Seite hin unantastbar.

Wir wollen die Zustände der Architektur schildern, wie sie vor Jahrzehnten waren, als die Künstler zum erstenmale auftraten, und die Leser werden dann gewiss mit mir die Ueberzeugung theilen, dass, wenn ein edlerer und zugleich künstlerischer Geist in die heutige Generation der Architekten Wiens gekommen ist, es wesentlich dem Wirken und dem Beispiel dieser beiden Männer zu danken ist.

Die Zeit zwischen dem Jahre 1844, in welchem die beiden Künstler zum erstenmale als praktische Architekten, wenn auch nur mit einem Entwurfe zu einem Ständehause in Pest, aufgetreten sind, und dem Jahre ihres Todes 1868, war so reich an den mannigfaltigsten Wandlungen des politischen Lebens in Oesterreich, wie an denen des künstlerischen. In der Zeit vom Jahre 1844 bis 1848 bewegte sich das Architekturleben Wiens in sehr bescheidenen Grenzen, still, gemüthlich; vom Jahre 1848 und 1849 an war die Bewegung auf dem Gebiete der Architektur wechsellvoll und rasch vorschreitend. Die Künstler, welche heutigen Tages in Oesterreich in die Baucarrière eintreten, haben wohl keine deutliche Vorstellung von dem damaligen Zustande der Architektur in Oesterreich. Wir müssen dieses Zustandes gedenken, um den Bestrebungen der beiden Künstler gerecht werden zu können. Denn in erster Linie gehört der Mensch der Gegenwart an und hat den Anforderungen seiner Zeit gerecht zu werden, den Anforderungen zu genügen, welche seine Mitbürger an ihn stellen. Gelingt es ihm, diesen zu entsprechen, das Bessere in seiner Zeit zu wollen und zu fördern,

so hat er Anspruch auf Dank. „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“ Wie viel von dem, was man gethan und geschaffen hat, auf die Zukunft übergeht, das ist oft Sache des Zufalls und liegt in den Händen der Träger der Geschichte. Für die Leistungen der Kunst gibt es allerdings einen absoluten Standpunkt, der, über zeitgenössische Bestrebungen und Anschauungen hinausragend, das Werk und nur allein das Werk in's Auge fasst; und gerne acceptiren wir diesen absoluten Standpunkt und legen den Massstab des ewig Schönen an die Werke der Sterblichen. Aber wir, die wir nicht bloß vor ihren Werken stehen, sondern auch die beiden Künstler als Mitstrebende und Mitwirkende gesehen haben, wir müssen auch die Gesellschaft betrachten, unter der sie gewirkt haben, die Förderungen und die Hemmungen in Betracht ziehen, denen sie auf ihrer Lebensbahn begegnet sind.

Eduard van der Nüll, zu Wien geboren am 9. Januar 1812, widmete sich technischen Studien an dem eben im Aufblühen begriffenen polytechnischen Institute, trat dann an der Akademie der bildenden Künste in die Schule Maurer's über und kam im Jahre 1832 als Baupraktikant zum Landesgubernium nach Lemberg. Im Jahre 1835 nahm er von dort Urlaub, um sich an der Architekturschule der Wiener Akademie auszubilden. In Jugendjahren verlor er Vater und Mutter. Die Familienverhältnisse stimmten sein Gemüth sehr ernst und machten auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck. In den Händen der Vormundschaft verlor er einen Theil seines Vermögens. Sein Vater, ein kenntnissreicher Mineraloge, sammelte die Collection, die heutigen Tages noch als Sammlung van der Nüll's im Besitze des Hofes ist.

August v. Siccardsburg, am 6. December 1813 zu Wien geboren, machte seine Studien am Gymnasium zu Melk, dann am polytechnischen Institute zu Wien und wurde schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre als Assistent an die Lehrkanzel für Baukunst des polytechnischen Instituts berufen. Gleichzeitig machte er höhere Kunststudien an der Bauschule der Wiener Akademie. Dort traf er mit Eduard van der Nüll zusammen.

In der Zeit der Jugend unserer Künstler war die Architektur in Oesterreich kaum eine Kunst zu nennen. Sie war ein Geschäft, wie viele andere, dem sich vorerst die bürgerlichen Baumeister widmeten, welche reich werden wollten; sie war ein Amtsberuf für Jene, welche als k. k. beeidete, unbesoldete Baupraktikanten in den Staatsdienst treten wollten und die Ambition hatten, nach langjähriger unentgeltlicher Dienstzeit und nach ebenso langem, sehr gering entlohnem Staatsdienste am Ende des Lebens Landes-Baudirector oder gar Hof-Baudirector zu werden. Einige Wenige konnten noch hoffen, als Assistenten oder Professoren in das Polytechnicum oder in die Akademie der bildenden Künste in Wien zu treten. Vor dem Jahre 1848 also erschöpfte sich die Architektur Oesterreichs einerseits in dem Geschäftsleben des Bauhandwerkers, andererseits in dem Bureauleben der Baubeamten. Die Architektur als Kunst ging leer aus. Die besseren Bestrebungen der damaligen Zeit zielten demnach vorzugsweise dahin, der Architektur als Kunst ein Terrain zu gewinnen. Es war ein schwerer Kampf, der damals geführt wurde — er galt ausschliesslich der präpotenten Allmacht der Baubureaukratie.

Man muss sie durchgemacht haben, diese Zeit, um die Gewalt jenes Druckes recht zu verstehen; das war die Zeit, wo die unglückliche Restauration des Helmes am Stefansthurm vorgenommen wurde, welche L. Ernst und F. Schmidt glücklich beseitigten; das war die Zeit, wo man den Mann, welcher Bedenken gegen das bureaukratische Thurmbau-Project hatte, den verdienstvollen Architekten Oescher, schnöde behandelte, wo man die gusseiserne Spitze auf die Augustinerkirche aufsetzte und der rationellen Wiederbelebung des gothischen Baustils schroff entgegentrat. Damals verstanden die Baubureaukraten Alles, sie übten die Censur gegen die eingereichten Baupläne ebenso schroff und ebenso arg, wie die Censurbeamten in den Bureaux der Herrengasse. War von kirchlichen Bau-Monumenten die Rede, so verstand es sich ja von selbst, dass sie Diejenigen waren, die dem Bau vorzustehen hatten. In Communal- und Privatbauten sich überall hinein zu mischen, dazu gab ihnen das Gesetz alle mögliche Handhabe; die Interpretirung dieser Gesetze, in der sie besonders stark waren, lag in

ihrer Hand. Wie es in der Staatstheorie heisst: „der Staat bin ich“, so hiess es in der Baubureaukratie: „die Architektur bin ich“. Das waren die Bauzustände temporis acti und in diese Zeit fiel die Jugend unserer Architekten. Es war dieselbe Zeit, in der M. v. Schwind, E. Steinle, K. Rahl auswanderten, die Malerei sich auf das Genrebild, die Landschaft und das Porträt, also auf die Natur und Familie zurückzog — das Einzige, was noch gesund war, während Alles rundherum krankte. Es gehörte eine tüchtige Dosis jugendlicher Kraft und poetischen Glaubens dazu, um sich damals der Architektur hinzugeben, einer Kunst, die, wie gesagt, als solche kaum existirte. Viele haben in der damaligen Zeit den Glauben an das Bessere und Höhere verloren — van der Nüll und Siccardsburg haben ihn bewahrt bis an das Ende ihres an schönen wie trüben Erfahrungen reichen Lebens.

Wie die Bureaukratie auf der einen Seite drückte, so auf der anderen die geistige Isolirung von Deutschland. Diese musste am lebhaftesten von den Architekten empfunden werden, weil die Architektur unter allen Künsten diejenige ist, welche am frühesten locale und provinziale Bande sprengt und am meisten das Bedürfniss hat, sich mit der Nation in innigem Contact zu erhalten. In Oesterreich hat auch die Architektur stets nur zu jenen Zeiten geblüht, wo dieses Land ein lebendiges Glied des deutschen Reiches gewesen ist. In diesen Zeiten sind unsere grossen romanischen Klosterbauten entstanden, der alte Salzburger Dom, der einem späteren Renaissancebau hat weichen müssen, wie die gothischen Bauten des Stefans-Domes in Wien, des Veits-Domes in Prag, der Domkirche in Wiener-Neustadt u. s. f. In Prag hat die Architektur geblüht zu jener Zeit, als der böhmische König zugleich deutscher Kaiser war. Später haben Rudolf II. und Kaiserin Maria Theresia in diesem Sinne die Architektur gefördert und Künstler beschäftigt. Sie standen mit ihren Bestrebungen inmitten des deutschen Volkes. Was sollte nun aus einer so universalen Kunst, wie es die Architektur ist, werden in den Zeiten, als man durch Abspernung von Deutschland jenen politischen Parteiführern die Bahn öffnete, welche Oesterreich nach seinem tausendjährigen Verbande mit Deutschland gegenwärtig aus demselben hinaus

gedrängt hat? Der grosse Strom des deutschen Architekturlebens, der auf seinen Wogen die Führer deutscher Baukunst, einen Schinkel, Klenze, Gärtner getragen hat, berührte kaum die ängstlich bewachten Grenzen des österreichischen Staates und vermochte uns nicht in die Strömung hineinzureissen und dem Hafen der grossen deutschen Kunst zuzuführen. Während das Museum in Berlin, die Glyptothek, die Pinaothek, der Königsbau u. s. f. in München emporstiegen, sind von den Wiener Baubureaukraten das Münzgebäude, das Zollhaus, das Regierungsgebäude in der Herrengasse aufgeführt worden, die Vorbilder jener Zinshauscasernen, in denen man sich jetzt noch hie und da gefällt. Während der Kölner Dom restaurirt wurde und die romantische Baukunst des Mittelalters ihre Auferstehung feierte, wurde in Wien jedweder Neubau von Kirchen, so dringend derselbe erschien, als überflüssig bei Seite geschoben, und jedwede Restauration der Gothik wie etwas Verbotenes perhorrescirt. Das Utilitätsprincip dominirte, gute Gelehrte und gute Künstler wurden nicht gebraucht und nicht erzogen, sondern nur gute Beamte. Die Sprache der monumentalen Kunst schwieg, und man erzählt, dass ein Secretär einer Akademie der bildenden Künste, der seine Studien in dem Baubureau gemacht hatte, von der Errichtung einer bronzenen Statue deshalb abgemahnt habe, weil im Fall einer Revolution das Volk die Bronze zum Kanonengiessen verwenden könne.

Diesem dominirenden Princip waren auch die Kunstschulen entsprechend. Wenn sie in mancher Beziehung besser waren als die herrschenden Regierungsmaximen, so ist das bloß einzelnen Lehrern zu danken. Ueberall blühte die Recept-Architektur, eine trockene, auf Formelwesen beruhende Unterrichtsmethode, eine die Phantasie ertödtende Darstellungsweise. Am polytechnischen Institute wurde der Baumeister gebildet, an der Akademie der Baukünstler. Der gegenwärtigen Generation ist die Art und Weise noch sehr erinnerlich, wie Hochbau am polytechnischen Institute gelehrt wurde, und wer dies vergessen haben sollte, der wird in der nüchternen Bauweise der Strassen- und Stadtanlagen Wiens sich zur Genüge darüber orientiren können. An der Akademie der bildenden Künste

dominirten Paul Sprenger und Peter v. Nobile. Von dem Ersten haben wir schon gesprochen, ohne ihn genannt zu haben. Peter v. Nobile verdient eine andere Art der Behandlung. Ausgebildet an der Akademie in Rom, ein strenger Anhänger der Theorien Vignola's und Palladio's, der deutschen Sprache nicht ganz mächtig und in dieser Beziehung sehr wohl zu einer Regierung passend, die Oesterreich von Deutschland trennen wollte, den Geist der Architektur bannend in italienisches Formelwesen, war dieser Mann doch aus einem ganz anderen Holze als sein College und brachte von seiner italienischen Heimat die Begeisterung für die Kunst mit. Er glaubte noch an grosse Kunstprincipien und grosse Vorbilder in der Kunst und baute in diesen Ideen das Burgthor, das noch heutigen Tages mit seinen correct gegliederten Säulen sich nicht so übel ausnimmt, verglichen mit den schwerfälligen Constructionen, in denen schwächliche Geister jetzt den Louvrestil nachbilden. In dem Lesezimmer der Akademie der bildenden Künste steht die Bibliothek Nobile's als Vermächtniss eines edlen Geistes. Mit grosser Anerkennung sprachen van der Nüll und sein Freund von ihm. Er wusste in der jugendlichen Brust die Flamme der Begeisterung zu nähren, welche manche Kunstpolizisten neben ihm gründlich zu löschen bemüht waren. Als Welscher aber verstand er weder die deutsche Kunst, noch die Bestrebungen der deutschen Nation. Mit ihm kamen die Welschen herein, die Marchesi, der Ornamentist und Graveur Bongiovanni und Andere mehr, die Alle die Gunst der Grossen genossen. Man glaubte durch sie Italien an Oesterreich zu fesseln und zugleich deutsches Kunstleben von Wien fernzuhalten. Man hat weder das Eine noch das Andere erreicht, und die Kunst Wiens steht gegenwärtig inmitten der deutschen Kunstströmung. Der einzige Vertreter moderner romantischer Ideen an der Architekturschule der Akademie war seit 1826 Karl Rösner, damals noch ein junger Künstler.

Diese Zeit müssen wir vor Augen haben und uns erinnern, dass in dieselbe das Leben und die Jugend der beiden Künstler fiel. Ihre Kunstanschauungen und Bestrebungen wurzeln in den Ideen und Bewegungen der besseren Gesellschaft jener Zeit. Sie waren eine Reaction gegen das herrschende System. Von eigentlicher Architektur war weder im baulichen Leben, noch

in der Schule die Rede. Weder hier noch dort fanden sie Vorbilder und waren vielfach auf sich selbst angewiesen. Hier und da sah man wohl einen soliden nüchternen Nützlichkeitsbau emporsteigen; das Wohnhaus oder besser das Zinshaus — denn wohnlich ist es auch in den besten Zinshäusern nicht — die Kaserne, das Bureau waren das Höchste, wozu sich die Baupraxis damaliger Zeit aufschwang. Das Utilitätsprincip verdrängte die Kunst. Wie im Bauleben, so war es auch in der Schule. Die classische Architektur, die dort fast allein gelehrt wurde, trug man in der nüchternsten Weise vor. So sah es an der Wiener Akademie aus in einer Zeit, in welcher Schinkel an der Berliner und Gärtner an der Münchener Akademie wirkten. Schinkel war bereits seit dem Jahre 1811 ordentliches Mitglied, seit dem Jahre 1820 Professor der Akademie in Berlin. In demselben Jahre wurde Gärtner, neben dem Klenze als Vorstand des Bauamtes im Ministerium wirkte, an der Münchener Akademie angestellt. Während draussen im Reich die ersten deutschen Akademien durch Männer ersten Ranges vertreten waren, wie kümmerlich, wie kleinlich sah es in Wien auf der Kunstschule aus! Zu der Gründung einer eigentlichen Bauschule, wie es in Berlin der Fall war, hat man sich bis auf den heutigen Tag nicht entschliessen können und verzettelte die architektonische Ausbildung der Baugeneration Oesterreichs zwischen dem Polytechnicum und der Akademie der bildenden Künste. Der günstige Moment, der zur Gründung einer solchen Bau-Akademie bei Reorganisation des Polytechnicums in der jüngsten Zeit vorhanden war, ist leider auch unbenutzt vorübergegangen.

Der Mangel einer guten und festen Schule erzeugte bei aufstrebenden Talenten das Autodidaktenthum; der Kampf gegen das starre Formelwesen, gegen die schwachen Nachfolger Palladio's und der Classicisten rief jene eigenthümliche Art von Romantik hervor, deren hervorragendster und geistvollster Vertreter in Oesterreich ohne Frage van der Nüll gewesen ist. Die Geschichte der früheren Bauperioden war diesen Romantikern wie ein aufgeschlagenes Buch, das sie lasen und benutzten je nach ihrem subjectiven Belieben. Je weniger sie das Recht der Tradition in der Kunst anerkannten, je weniger sie feste Regeln und Gesetze, wie sie in den Baustilen sich verkörpert

haben, respectirten, desto höher schätzten sie die künstlerische Freiheit, desto unbeschränkter waltete ihre Phantasie. „Sie dankten,“ um des Künstlers eigene Worte zu brauchen, „ihren Vorgängern die Kenntniss aller Baustile, aber auch die Ueberzeugung, dass auf dem Wege der Nachahmung nichts zu erreichen sei.“ Gegen die Nachahmer in der Schule kämpfend, glaubten sie, die Zeit sei gekommen, welche den Culminationspunkt der Sättigung im Studium der alten Werke erreicht habe. Es sollte Neues und Zeitgemässes geschaffen werden. Während sie auf der einen Seite Künstler genug waren, um sich von dem industriellen Kunstschwindel fernzuhalten, der gerade in der Zeit ihrer Jugend mit Erfindung neuer Stoffe die Welt berückte, wie sie selbst auf's Energischste die falsche Anwendung des Gusseisens, die Einführung unsolider Materialien in die Kunsttechnik bekämpften, waren sie hinsichtlich der Grundprincipien der Architektur in dem Irrthume aller Romantiker befangen. Sie glaubten viel mehr erfinden zu können, auch in der künstlerischen Form, als der menschliche Geist auch des grössten Künstlers erfinden kann. Man kann ein ionisches Capitäl nachempfinden, aber um es nachzuerfinden, dazu ist der stärkste Geist des Einzelnen zu schwach. Die künstlerische Beherrschung der Massen, die Harmonie derselben, das ist das Höchste, was der Architekt leisten kann. Den Gesetzen des Materials muss er sich ebenso fügen, wie den Gesetzen des Stils, jener Kunstsprache, welche die vergangene Kunst der Jahrhunderte uns als Tradition überliefert. Schinkel hat es verstanden, die geistige Grammatik der griechischen Formensprache unserem Jahrhunderte wieder nahezurücken. Die Gothiker haben vollständig Recht, den Subjectivismus der Romantik von sich zu weisen und auf das constructive System der gothischen Stilformen zurückzugreifen.

In den Elementen der Kunstgrammatik muss Klarheit und Sicherheit sein, wie in den Elementen der Sprache. Die Gesetze der Wortverbindung und des Periodenbaues sind so unverrückbar in der Grammatik der Sprachen, wie in der Grammatik der Kunst; dem bauenden Architekten müssen diese Gesetze unantastbar sein, wie die Gesetze der Baumaterialien, in denen er baut. Er kann sie benützen, aber er darf sie nicht ver-

rücken. Darin liegen die Grenzen der künstlerischen Freiheit, welche die gesunde Kunst beachtet, welche die Romantiker jener Zeit, wir fügen hinzu, in edler Begeisterung für die Kunst, in dem idealen Streben, der Welt etwas Neues, was der Zeit als ureigen angehörte, zu geben, über das Zulässige hinaus ausgedehnt haben.

Die Architekten, die sich der Romantik des Subjectivismus ergeben, standen natürlich nicht vereinzelt; sie waren nur Glieder einer Kette von Bestrebungen, die sich über ganz Europa verbreitete. Plastiker, vor Allem aber Maler, Zeichner, Kupferstecher waren in ihrem Gefolge, und als Maler wird vielleicht kein besserer Repräsentant jener Richtung genannt werden können, als der Jugendfreund der beiden Künstler, Moriz v. Schwind, der, geistvoll in der Erfindung, reizend in der Zeichnung, durchaus Romantiker ist, wie van der Nüll und Siccardsburg es waren.

Es gibt auf dem Gebiete der Architektur allerdings ein Feld, wo das Stilgesetz mit weniger Strenge waltet und der künstlerischen Freiheit eine viel freiere Bahn geöffnet ist. Es ist das der Ornamentik. Es liegt in der Natur der Romantik, dass dieses Feld mit Vorliebe von ihren Vertretern gepflegt ward. Allerdings ist das Ornament ein dienendes Glied der Architektur, das erläuternde Wort der baulichen Construction, aber es hat auch seine selbständige Geltung und seinen selbständigen Werth. In den Bewegungen des Ornaments, welche Form es auch haben, welchen Natur-Erzeugnissen es auch seine Motive entlehnen mag, liegt ein eigenthümlicher Reiz. Die Einbildungskraft kann sich dabei in anmuthigen Spielen mit Formen und Farben ergehen und das menschliche Auge folgt mit Vergnügen selbst den wunderlichsten Phantasiegebilden. Der Architekt, der sich mit Ornamentik beschäftigt, behandelt das Ornament gern als architektonisches Glied und verwendet es mit Vorliebe für Decoration der Flächen, der Gefässe und der Einrichtungsstücke. Wenn wir die zahlreichen Reiseskizzen durchsehen, die sich von den beiden Künstlern erhalten haben, so fällt die Vorliebe Beider, insbesondere aber van der Nüll's, für das Gebiet der Ornamentik auf. In welchen Stilformen er letzteres auch fand, in Pompeji, wie in der Alhambra,

in den Monumenten von Toscana und Rom, überall wendet sich ihm sein künstlerischer Instinct mit gleicher Liebe zu. Van der Nüll's ungemeine Geschicklichkeit im Zeichnen, seine umfassende Fachbildung erleichterte ihm das Betreten dieses Gebietes. Er würde der erste Architekt-Decorateur gewesen sein, wenn man frühzeitig verstanden hätte, diese Richtung seines Talentes zu pflegen. Aber die Kunst, Menschen richtig zu verwenden, hat man in Wien selten verstanden: der Ungeschmack der vornehmen Welt überliess die Decoration der inneren Räume, und überlässt sie heutigen Tages noch meist ungebildeten Tapezirern, Hausbeamten der gewöhnlichsten Sorte, oder jener Art von Industriellen, die mit Mode-Artikeln Geschäfte machen und den noblen Humbug verstehen, zu dem geistvolle Künstler sich nicht hergeben und dem die geistlose Gesellschaft der Reichen Vorschub leistet. Schon in frühen Jahren hatte sich van der Nüll mit den Principien der Ornamentik beschäftigt, und schon im Jahre 1845 ist eine kleine Schrift erschienen, welche in sehr bescheidener Gestalt über die kunstgemässe Beziehung des Ornaments zur rohen Form handelt und uns den Schlüssel zu dem Ideengange in manchem seiner späteren Werke gibt.

Bevor wir einen Blick auf Beider Werke und ihre Schule werfen, müssen wir noch zwei Dinge in Erinnerung bringen, welche wichtig erscheinen, wenn man die Leistungen österreichischer Architekten beurtheilen will — sie sind specifisch österreichischer Natur und das Wechselverhältniss beider Künstler berührend. Das Eine ist die Vergeudung der Zeit in Sitzungen und Commissionen — eine Landplage, von der die Architekten, wie nirgends in der Welt, in Wien heimgesucht werden. Das Zweite ist der Missbrauch, die Thätigkeit der Architekten durch Projecte, die nie ausgeführt, häufig auch gar nicht honorirt werden, zu absorbiren. In diesem Punkte geht es den Architekten, wie häufig auch den Gelehrten. Die Voten dieser und die Projecte jener werden, wie sich die Ungarn auszudrücken pflegen, achtungsvoll bei Seite gelegt, und verschwinden, wie die ersten Projecte van der Nüll's zum Universitätsbau. In den Portefeuilles beider Künstler haben sich manche solcher Projecte erhalten. Die Leidensgeschichte der österreichischen

Architektur weiss von diesen beiden Heimsuchungen, die in allen Stadien unseres Verfassungslebens stabil geblieben sind, viel Erbauliches zu erzählen; doch ist es bei diesem Anlasse vielleicht besser, nicht weiter darauf einzugehen.

Das Wechselverhältniss beider Künstler ist so merkwürdiger Art, dass sich in der Geschichte der Kunst kaum ein zweites Beispiel dafür findet, und um so merkwürdiger, als die Natur Beiden ganz verschiedene Temperamente gegeben hatte. Der Eine war gesellig, der Andere ungesellig, Siccardsburg suchte die Menschen, van der Nüll die Einsamkeit auf. Der Eine war heiter, der Andere ernst und verschlossen. Die Gegensätze in ihren Neigungen und Temperamenten scheinen für sie die Bestimmung gehabt zu haben, sich gegenseitig auszugleichen und zu ergänzen. Was andere Naturen schied, das hat sie verbunden. Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man zwei Punkte hervorhebt, welche dieses Wechselverhältniss erklären. Der wichtigste Punkt ist gewiss die Gleichartigkeit ihrer Weltanschauung, die vollständige Uebereinstimmung in allen Fragen der Kunst. Wenn vielleicht bei Besprechung von vielfachen Fragen, die sie gemeinsam erörterten, Divergenzen in ihren Ansichten zu Tage traten, so war die Verständigung sehr bald gefunden, weil es sich nicht um eine Verschiedenheit ihrer Grundansichten, sondern nur um die verschiedene Anwendung eines und desselben Principis auf einen bestimmten Gegenstand handelte. Der andere Punkt betrifft den Charakter der Künstler; sie waren Beide grundehrliche Menschen. Sie vertrauten sich gegenseitig unbedingt; sie arbeiteten ausschliesslich im Interesse der Sache und im Interesse des Principis, zu dessen Vertretung sie sich berufen glaubten. Bei dieser vollständigen Gemeinsamkeit des Denkens und Uneigennützigkeit des Handelns ist es ungemein schwer, ja manchmal fast unmöglich, den Antheil des Einen vom Antheil des Anderen zu sondern. Soviel nur ist gewiss, dass Siccardsburg mehr den constructiven Theil auf sich nahm, van der Nüll mehr den decorativen, dass Jener die Last und die Geschäfte des Verkehres mit der Aussenwelt in der Regel allein trug, während van der Nüll still und in sich gekehrt zeichnete und entwarf. Schon in den Studienjahren, zuerst am polytechnischen Institute

und dann an der Akademie der bildenden Künste standen sich Beide nahe und waren intime Freunde. Sie arbeiteten schon damals zusammen. Als sie Beide an der Preisaufgabe theilnahmen, deren glückliche Lösung ein Reise-Stipendium nach Italien in Aussicht stellte, lieferten Beide so ausgezeichnete Arbeiten, dass der akademische Rath beschloss, zwei Preise statt einen zu ertheilen. Dieser Beschluss erhielt die Sanction des Curators der Akademie, des Fürsten Metternich; die beiden jungen Freunde konnten gemeinschaftlich die Reise nach Italien als Staatspensionäre antreten; es wurde ihnen noch die Begünstigung zu Theil, ihre Reise nach Frankreich, England und Deutschland auszudehnen. Im Jahre 1839 traten sie die Studienreise an, die wohl mit dazu beitrug, die Gefühle der Freundschaft und die Gewohnheit des Zusammenlebens und des gemeinsamen Arbeitens zu erhöhen und zu befestigen. Im Jahre 1843 kehrten sie von ihrer Reise nach Wien zurück und brachten einen Schatz von Zeichnungen und Aufnahmen mit, von dem sich viele Blätter gegenwärtig in den Bibliotheken der Akademie der bildenden Künste und des Oesterreichischen Museums befinden. Ein Theil dieser Zeichnungen und Entwürfe ging im October 1848 bei der Erstürmung der Sternbarricade zu Grunde. Eduard van der Nüll und August v. Siccardsburg bewohnten damals das Eckhaus der Jägerzeile, das grossentheils zerstört wurde. Die Zeichnungen umfassten Bauwerke, Ornamente und Gefässe aller Stilrichtungen. Im Jahre 1844 erhielten Beide Professuren an der Akademie der bildenden Künste. Für van der Nüll speciell wurde eine neue Lehrkanzel für Perspective und Ornamentik errichtet. August v. Siccardsburg erhielt eine dritte Professur an der Architekturschule und wendete sich vorzugsweise der constructiven Seite der Architektur zu. Beide Freunde waren eminente Lehrer, und insbesondere von Architekten wurde bedauert, dass Professor v. Siccardsburg seine Vorträge nicht dem Drucke übergeben hat. Ueber welch' reiches Materiale Professor v. Siccardsburg auf seinem Gebiete verfügte, ist aus einem nachgelassenen Werke zu ersehen, welches die Herren J. Storck, G. Gugitz und F. Paulik über „die Thür- und Fensterverschlüsse nach ihrer technischen Entwicklung, aus dem Nachlasse von Professor

v. Siccardsburg" (Wien 1875, bei Lehmann & Wentzel) herausgegeben haben.

Die ersten vier Jahre ihrer künstlerischen Thätigkeit waren vielfach durch Projecte in Anspruch genommen. Beide waren, insbesondere van der Nüll, im Jahre 1845 bei der Wiener Industrie-Ausstellung thätig, innig verbunden mit Jacob Reuter, einem Manne, dessen Energie und Kenntniss jetzt, wo das gewerbliche Ausstellungswesen und die Einrichtung von gewerblichen Fachschulen an der Tagesordnung sind, sehr vermisst wird. Mit Jacob Reuter (im Lehrfache für Waarenkunde und später für Technologie am polytechnischen Institute wirkend, gest. 1863 im 63. Lebensjahre) in innigem Wechselverkehre stehend, wie mit Industriellen von dem Range eines Spörlin, nahmen van der Nüll und v. Siccardsburg einen sehr lebhaften Antheil an der Bewegung der Wiener Industrie. Beide waren lebhaft von der Anschauung durchdrungen, dass die Belebung der Gewerbe, speciell der Kunstgewerbe, für die Zukunft der Architektur Wiens von grösster Bedeutung sei. Sie betrachteten die Architektur nicht einseitig von dem Standpunkte eines Baumeisters, dessen Aufgabe mit der Lösung der constructiven Probleme beendet ist, sondern, vorgebildet durch ihre Studien in dem trefflichen polytechnischen Institute, an dem hervorragende Kräfte aus der Schule Prechtl's, Meissner's und Burg's wirkten, überschauten dieselben den ganzen Gang des industriellen Lebens und die Wechselbeziehung desselben zur Architektur mit offenem Auge. Es ist daher begreiflich, dass beide Architekten an dieser ersten Wiener Ausstellung lebhaften und activen Antheil nahmen. Dieselbe fand im polytechnischen Institute und auf dem Vorplatze des Institutes gegen die Wien hin statt. Aufträge für öffentliche Staatsbauten erhielten beide Künstler vor dem Jahre 1849 nicht. Dagegen hatten sie Gelegenheit, ihre Talente bei dem Baue des Carl-Theaters und des Sophien-Bades in den Jahren 1846 und 1847 zu verwerthen. Der grosse Sophienbad-Saal wurde im Auftrage des Besitzers E. Morawetz im Juni 1846 eröffnet und erfreut noch heutigen Tages durch seine schönen, räumlichen Verhältnisse das Auge des Kunstfreundes, trotzdem die ursprüngliche Decoration schon längst einer neuen weichen musste. Das

sogenannte Carl-Theater nimmt in höherem Grade unsere Aufmerksamkeit schon deswegen in Anspruch, weil es gewissermassen als ein Vorläufer des grossen Opernhauses zu betrachten ist und die beiden Architekten van der Nüll und v. Siccardsburg zum erstenmale Gelegenheit hatten, sich im Baue von Theatern zu versuchen. Noch gegenwärtig bewährt das Carl-Theater seinen Ruf als geschmackvoller und praktischer Theaterbau. Die Aufgabe war für beide Architekten nicht leicht zu bewältigen. Der Raum ist sehr beengt, es musste also in der Höhe des Baues das gewonnen werden, was an der Tiefe und Breite fehlte. Zudem musste der Bau in sechs Monaten fertig werden. Die Architekten leisteten das Unglaubliche. Die Aussen-Decoration war für eine polychrome Behandlung berechnet und ist in den Linien etwas unruhig. Die Polychromie ist längst verschwunden unter dem modernen Anstrich; was an der Façade noch nennenswerth ist, das sind die Figuren von Hans Gasser, die, geistreich erfunden, mehr als Statuetten denn als Statuen wirken. Eine derselben verewigt das Porträt des Schauspiel-Directors Carl (der Familienname ist Carl Bernbrunn, geb. zu Krakau 1787, gest. zu Ischl 1854), der in der Geschichte des Wiener Local-Theaters eine hervorragende Rolle spielte.

Das Jahr 1848 hat beiden Architekten die Musse nicht gegönnt, um sich praktisch zu beschäftigen; auch war dieses Jahr für die Lehrthätigkeit an der Akademie ein verlorenes. Aber trotzdem brachte dieses Jahr für beide Architekten reichen Gewinn; denn in demselben vollzog sich die Befreiung der Architektur von dem Zwange des Bureaokratismus und es eröffnete sich ihnen bald eine reiche und glänzende Thätigkeit. Am Beginne des Jahres 1849 stand van der Nüll im 37. und v. Siccardsburg im 36. Lebensjahre.

In der Entwicklungsgeschichte der Wiener Architektur nimmt der Neubau der Pfarrkirche in der Vorstadt Altlerchenfeld einen hervorragenden Platz ein, und es ist bei diesem Anlasse wohl gerechtfertigt, diesen Bau und seine Geschichte etwas ausführlicher zu erzählen.

Der Bau einer neuen Pfarrkirche in Altlerchenfeld wurde im April 1845 beschlossen. Es wurde nach längeren Verhandlungen schliesslich ein Bauplan des Hof-Baurathes im sogenannten römischen Stile genehmigt und zugleich bestimmt, dass die Stirnwand des Presbyteriums mit einem Frescogemälde geziert werden solle. Der sogenannte römische Stil war die bei den Baubehörden übliche Schablone, die seit Nobile's Zeiten in Uebung war. Als eine Neuerung aber musste man es bezeichnen, dass ein Frescogemälde für das Presbyterium beantragt wurde. Seitdem Rösner, Kupelwieser, Führich an der Akademie dominirten, und insbesondere seit dem Baue der Kirche in der Jägerzeile durch Professor Karl Rösner, kamen die romantischen Anschauungen der Neuzeit zur Geltung. Niemandem würde es früher eingefallen sein, bei einer Pfarrkirche ein Frescobild im Presbyterium anzubringen. Der hofbauräthliche Plan erhielt die Genehmigung, der Bau begann und es waren die Fundamente desselben bereits ausgeführt, als das Bewegungsjahr 1848 hereinbrach und die Vormundschaft der Architekten durch die Baubehörden, welche zugleich eine ästhetische Censur ausübten, stürzte.

Die öffentliche Meinung war schon seit langer Zeit sehr unzufrieden über die Art und Weise, wie die öffentlichen Bauten geführt wurden. Nicht blos der durch Hof-Baurath Paul Sprenger ausgeführte Thurmhelm der Augustiner-Kirche und der Neubau des Thurmes der Stefans-Kirche, der wieder abgetragen und mit grossen Kosten wieder aufgeführt werden musste, auch die Staatsbauten entsprachen den Anforderungen der Zeit nicht, weder die Münze noch das Haupt-Zollamt, am wenigsten das Statthaltereigebäude in der Herrengasse. Am lebhaftesten aber empfanden den Druck der Baubehörden die jungen Architekten, denen fast jede Aussicht benommen war, als selbstständige Künstler aufzutreten. Nur diejenigen Architekten, die, wie P. Nobile, P. Sprenger (von Hause aus mehr Ingenieur als Architekt), K. Rösner, L. Förster, Professoren der kaiserlichen Akademie der bildenden Künste waren, wurden von Zeit zu Zeit zu einem Staatsbaue zugelassen. Alle anderen blieben ganz ausgeschlossen. Und auch diese mussten sich der ästhetischen Censur der Baubehörden unterwerfen.

Aber seit der Zeit, als P. Nobile, Rösner und später auch van der Nüll und v. Siccardsburg an der Architekturschule wirkten, wurde das künstlerische Gefühl unter den Eleven der Architekturschule geweckt, und am Ende des Jahres 1847 gab es eine ganze, junge Generation von Architekten, welche den Augenblick sehnlichst herbeiwünschte, das Joch abzuschütteln, das ihnen die Herrschaft der Bau-Bureaukratie auferlegte. Das Jahr 1848 fand einen vorbereiteten Boden bei den Künstlern, speciell bei den Architekten.

In Wien richteten sich die Angriffe auf die ganze Behandlung der Staatsbauten, auf die geringe Werthschätzung der Kunst in der Architektur, die wie ein bürgerliches Geschäft von den Stadtbaumeistern, gewissermassen als Erwerbssache, betrieben wurde. Die Frage der Befreiung der Architektur aus den Banden der staatlichen Bevormundung stand auf der Tagesordnung in den öffentlichen Blättern; der im Frühjahr 1848 neugebildete Architekten-Verein ventilirte die Frage der Einführung öffentlicher Preisbewerbungen bei Staatsbauten. Architect J. Georg Müller, ein Schweizer von Geburt, der über Anregung L. Förster's nach Wien berufen wurde und im Architekten-Verein eine hervorragende Stellung einnahm, beschäftigte sich mit der Frage, welches Verfahren einzuschlagen sei, um fortan nur solche Entwürfe zu öffentlichen Bauten zur Ausführung kommen zu lassen, welche die Würde des Staates und die der Kunst vertreten. Am 20. April 1848 wurde die Frage des Concursverfahrens in öffentlichen Angelegenheiten eingehend erörtert und beschlossen, über Antrag Georg Müller's ¹⁾ eine Commission zur Ausarbeitung einer Eingabe an das Ministerium mit Vorschlägen für einen neuen Modus der

¹⁾ S. E. Förster: „Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben“, St. Gallen 1854. S. 147—159.

„Die Frage: „Welches Verfahren ist einzuschlagen, um fortan nur solche Entwürfe zu öffentlichen Bauten zur Ausführung kommen zu lassen, welche die Würde des Staates und die der Kunst vertreten?“ dürfte — so wird in dem genannten Buche berichtet — ungefähr folgendermassen zu beantworten sein:

1. Der Entwurf aller öffentlichen monumentalen Gebäude muss der Gegenstand eines freien und allgemeinen Concurses (Preisbewerbes) unter den Baukünstlern sein.

Beurtheilungen aller Concurse bei Staatsbauten einzusetzen. Diese Eingabe, mit den Unterschriften des Präsidenten und der Professoren der Akademie, sowie der Mitglieder des Vereines versehen, wurde dem Ministerium übergeben.

Die Eingabe hatte den erwünschten Erfolg. Der Weiterbau der Altlerchenfelder Kirche wurde sistirt und im Vereine mit der niederösterreichischen Landesregierung, mit dem Architekten-Verein und der Bau-Direction ein neues Concurs-Programm für diesen Bau verfasst und der Concurs selbst am 15. August 1848 ausgeschrieben. Das Schiedsgericht zur Beurtheilung der Concurrenz-Projecte erklärte das G. Müller'sche Project für das beste und in Folge dessen wurde mit Erlass vom 27. September 1848 dasselbe auch zur Ausführung bestimmt.

Da die Kämpfe für die Befreiung der Architektur von dem bureaukratischen Drucke und der Einführung des Con-

2. Dieser allgemeine Concurs muss betrachtet werden als ein vom Staate oder der bauenden Behörde allen Fachmännern gleichmässig dargebotener Anlass, ihre Talente entwickeln und dem allgemeinen Besten zur Verwendung anbieten zu können.

3. Es ist somit der Zweck des Concurses, unter der Gemeinschaft der Wettbewerber jenen Künstler erkennen zu können, welcher die gestellte Concursfrage praktisch, nützlich und künstlerisch schön am tüchtigsten entworfen hat.

4. Die Beurtheilung der Concurs-Arbeiten geht vom Staate oder der bauenden Behörde in der Weise aus, dass von ihr, mit Zuzug von Fachmännern und Kunstverständigen, eine Jury gebildet wird, welche in öffentlicher Debatte die Concurs-Arbeiten zu prüfen und zu beurtheilen hat. Jedem Concurrenten ist das Recht gewährleistet, seine Arbeit und die Motive derselben zu vertheidigen und die Einwürfe der richtenden Jury auch seinerseits zu erwidern.

5. Es ist die Verpflichtung des Concurses, das Künstlertalent, welches sich in der gestellten Frage als das umsichtigste bewährt hat, in Wirklichkeit zu benutzen, d. h. ihm die Ausarbeitung der definitiven Baupläne und deren wirkliche Ausführung anzuvertrauen.

6. Diese Ausarbeitung des definitiven Bauplanes durch den Künstler, welchem durch die Concurs-Jury der Preis zugesprochen wurde, hat zum Zweck, den Preisentwurf noch einmal allseitig durchzuarbeiten und zu vervollkommen, alle Mängel auszumerzen, welche durch die Debatten der Concurs-Jury erkannt worden sind, sowie alle guten Andeutungen und Motive der anderen Concurs-Arbeiten zu benützen."

currenzwesens bei dem Baue der Altlerchenfelder Kirche ihren Ausgangspunkt nahmen, so nimmt schon deswegen der Bau dieser Kirche in der Geschichte der Wiener Baukunst eine hervorragende Stellung ein, abgesehen davon, dass der Architekt J. G. Müller unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt und auch die Innen-Decoration der Kirche die österreichische Malerwelt in geistige Bewegung brachte.

Aber nicht lange war es Müller vergönnt, den Bau zu leiten. Den Keim zu einem Lungenleiden brachte er von Hause mit; die grosse geistige Anstrengung, die Aufregungen, welche die bewegte Zeit mit sich brachte, die artistischen und literarischen Arbeiten, mit denen er sich in Wien beschäftigte und die seinen Geist und seine Zeit mehr in Anspruch nahmen, als es seinem Körper zuträglich war — Alles das brach seine Gesundheit vorzeitig und er erlag am 2. Mai 1849 im 27. Lebensjahre. — Müller war ein sehr liebenswürdiger Mensch, eine durchaus enthusiastische Natur von ungewöhnlich künstlerischer Begabung. Romantiker durch und durch, strebte er einem Ideale zu, welches auf Verschmelzung der deutschen und italienischen Kunst, der Architektur und Malerei ausging. Die Renaissance war ihm verhasst und er betrachtete sie „als eine Copie einer Copie und als eine zukunftslose Bauform“. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, ging er an die Entwürfe für die Altlerchenfelder Kirche — und diesen Gesichtspunkt hielt er auch beim Baue der Kirche fest. Die Durchführung des Baues übernahm der Architekt Franz Sitte, ein Romantiker von streng kirchlicher Richtung.

Der Bau der Altlerchenfelder Kirche und der des neuen Arsenales, welcher in die Hände der Architekten van der Nüll, v. Siccardsburg, Förster, Hansen und Rösner gelegt wurde, waren die ersten Bauten in Wien, in welchen die neue Zeit gegenüber dem hergebrachten bureaukratischen Bauwesen einen Triumph feierte. Es ist vielleicht in der Geschichte der neuen Architektur kein Beispiel zu finden, dass ein bereits begonnener, von dem Chef des gesammten Bauwesens geleiteter Bau — wie es bei der Altlerchenfelder Kirche der Fall war — sistirt und einem jungen Architekten übergeben wurde, der, wie J. G. Müller, ausserdem noch ein Ausländer war; und in der

Geschichte des Militär-Bauwesens in Oesterreich ist der Bau des Arsens durch Civil-Architekten, nicht durch Militär-Ingenieurs, ebenfalls ein Unicum, das die Zeit charakterisirt, welche für Oesterreich mit den Jahren 1848 und 1849 hereingebrochen war. Oesterreich hat in diesen Jahren nicht bloß eine politische, sondern auch eine sociale Revolution durchgemacht. Die Architektur als Kunst wurde in diesen Jahren für Oesterreich gerettet, in den Stürmen der beiden Jahre wurde ihre Zukunft gesichert.

Der Bau dieser Kirche wurde mit gewissenhafter Festhaltung der Entwürfe Müller's sofort in Angriff genommen und war im Jahre 1853 so weit gediehen, dass die Frage der inneren Ausschmückung und Einrichtung der Kirche an die Tagesordnung kam. Diese Frage musste eingehend erörtert werden, da die Kirche von Hause aus für malerischen Schmuck angelegt und es ganz unmöglich war, die Wände kahl und undecorirt zu lassen. Die Angelegenheit wurde im Unterrichts-Ministerium verhandelt, als eine Angelegenheit der Kunst, in einer Zeit, in der Graf Leo Thun Unterrichts- und Cultusminister und Graf Franz Thun Referent für Kunst-Angelegenheiten in dem genannten Ministerium waren. Da die Anschauungen des Grafen Franz Thun über Kunst der Hauptsache nach dieselben waren, wie die des Architekten Müller, so war ein Raum gewonnen, der, für die monumentale Malerei ganz geschaffen, den österreichischen Historienmalern die erwünschte Gelegenheit bot, sich in der Frescomalerei zu zeigen. Die finanziellen Schwierigkeiten wurden durch den Minister Grafen Leo Thun mit energischer Hand beseitigt, und im Juni 1853 erfließt ein kaiserliches Handbillet, welches die Oberleitung der inneren Ausschmückung und Einrichtung der Altlerchenfelder Kirche dem Architekten Ed. van der Nüll übertrug. Die malerisch-figurale Ausschmückung wurde dem Professor Führich übergeben, d. h. jener Persönlichkeit, welche am meisten unter allen Wiener Künstlern berufen war, die Grundzüge zu einem solchen Projecte zu entwerfen. Die Kirche, wäre sie nicht mit ornamentaler und figuraler Malerei ausgestattet, würde trostlos kahl aussehen; die Malerei deckt die Mängel der architektonischen Conception, und so erschien, nachdem der Bau vollständig

beendet war, die malerische Ausschmückung Jedermann als etwas absolut Nothwendiges und man freute sich des Resultates, das in hohem Grade ehrenvoll für alle betheiligten Kreise, insbesondere für van der Nüll und Führich, war.

Wenn wir aber, nach zwanzig Jahren, der Altlerchenfelder Kirche nicht die gleich hohe Stellung einräumen können, wie z. B. der Bonifacius- oder Allerheiligen-Kirche, der Ludwigs-Kirche in München oder dem Speyerer Dome, so liegt dies wesentlich in folgenden Umständen: Der Schwerpunkt dieser Kirche liegt in dem ornamentalen Theile; die Einheit der malerischen Decoration lag in Einer Hand und es geht daher auch durch das Ganze ein gemeinsamer Zug. Van der Nüll verstand es ganz eminent, die malerisch-romantische Ornamentik als ein geistiges Band zu behandeln, welches alle figuralen oder plastischen Partien zu einer Gesamtwirkung vereinigt. Würde die Ausführung der figürlichen Malerei auch in Eine Künstlerhand gelegt worden sein, wie es bei der Bonifacius- oder Allerheiligen-Kirche der Fall gewesen, so würde der Gesamt-Eindruck ein gleichmässigerer geworden sein als es der Fall ist. Aber das war damals unmöglich und würde es vielleicht heute wieder sein, wenn eine ähnliche Aufgabe vorliegen würde. Denn wo Viele beschäftigt werden sollen, müssen immer auch mässigere Talente zur Geltung kommen. Dazu kommt noch ferner, dass mehrere Künstler, die bereits den Anschauungen der Stilisten entwachsen waren, naturalistischen Anschauungen huldigten und Einige, die Stilisten der alten Schule geblieben sind, nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe standen. So ist der figural-malerische Theil nicht wie aus Einem Gusse und auch nicht von gleichem künstlerischen Werthe. Endlich muss bemerkt werden, dass Führich, unter den Künstlern Theologe par excellence und Führer der streitenden Kirche auf dem Gebiete der kirchlichen Malerei, ein Programm entworfen hat, das für Laien nicht leicht fassbar ist. Ohne Zuhilfenahme eines gedruckten Programmes ist der malerisch-figurale Theil nicht leicht zugänglich, so tiefsinnig er an und für sich und so interessant er für Jenen ist, welcher vom philosophischen Standpunkte aus den Bilder-Cyclus betrachtet.

Es lag in der Natur Führich's, jede Aufgabe ähnlicher Art nicht in ihrer concreten Gestalt, sondern in ihrer All-

gemeinheit und im Zusammenhange mit den grossen Principien der Kirche aufzufassen; und so fanden bei der Abfassung des Programmes für die Innen-Decoration dieser Kirche die Titular-Heiligen, die localen kirchlich-historischen Beziehungen von Altlerchenfeld nur geringe Berücksichtigung. Massgebend waren die grossen kirchlichen Fragen des Tages, und so war das Grund-Thema des Bilder-Cyclus die Darstellung „der Lichtseite der Weltgeschichte, der Geschichte des Gottesreiches auf Erden“, dessen gedrungester und vollendetster Ausdruck die Kirche ist, und sollte nach Führich's Idee in einer Reihenfolge von mystisch-historischen Darstellungen in einem didaktischen Ganzen zur Anschauung und Betrachtung gebracht werden. Von diesem Gesichtspunkte aus ist der Bilder-Cyclus entworfen worden. Er ist vollständig verständlich für Denjenigen, welcher das gedruckte Programm des Fresco-Cyclus ¹⁾ zur Hand hat, für Jeden aber schwer zugänglich, der mit den Schriften und Anschauungen über Kunst nicht vertraut ist. Die Ausführung ist, unter Oberleitung Führich's, den Professoren Kupelwieser, Schulz, Blaas, Mayer und Engerth und den Historienmalern Dobiaschofsky, Binder und Schöman übergeben worden. Unter diesen gehören Führich, Kupelwieser, Schulz, Binder und Schöman der strengen Richtung an; Engerth, Mayer, Blaas und Dobiaschofsky huldigten mehr oder minder modernen, realistischen Anschauungen. Diese letzteren kamen bei mehreren Fresken zur Geltung, insbesondere bei den Bildern von Dobiaschofsky, daher eine gewisse Ungleichheit in der Darstellungsweise wahrzunehmen ist, abgesehen von der verschiedenen künstlerischen Begabung der einzelnen Künstler. Da aber alle mitwirkenden Maler Schüler der Akademie, speciell auch Führich's, gewesen sind, so trat diese Verschiedenheit der Talente und Richtungen nicht gerade störend auf und wurde auch dadurch wesentlich gemildert, dass die architektonische Decoration und Innen-Einrichtung von E. van der Nüll in Einem Geiste geleitet wurde. Bildhauer (Jos. Gasser und Preleuthner) wie Kunsthandwerker unterordneten sich gerne der Leitung eines so bewährten Führers, wie es van der Nüll war.

¹⁾ Siehe Führich's „Erklärung des Bilder-Cyclus in der neuerbauten Altlerchenfelder Kirche“, Wien 1861, bei Mayer & Comp.

Nimmt die Altlerchenfelder Kirche im Bauleben Wiens zwischen den Jahren 1848 und 1850 eine hervorragende Stelle ein, so gilt das Gleiche von dem k. k. Arsenale vor der Belvedere-Linie. Es ist dies der grossartigste Militärbau Wiens, welcher von Privat-Architekten ausgeführt wurde. Als dieser Bau angeregt wurde, war man auch in den massgebenden militärischen Kreisen von der Strömung der Zeit ergriffen und hielt an dem Grundsatz fest, der auch in England in der Renaissance- und Barockzeit zur Geltung kam, wo es zum Glücke der Architektur weder eine Civil- noch Militär-Baubureaukratie gab — dem Grundsatz nämlich, dass zum Bauen die Architekten allein berufen seien. Es handelte sich bei dem Arsenal-Bau um ein grossartiges, vertheidigungsfähiges Etablissement für alle zum Arsenale gehörigen Militär-Institute und Fabriken. Wien, das am Kreuzungspunkte der Verkehrs-Adern der Monarchie von Nord nach Süd und von Ost nach West gelegen ist, war zweifelsohne auch der richtige Ort für ein solches Monstre-Etablissement. Die Ereignisse in Ungarn und später die Feldzüge in Italien und Böhmen zeigten, wie wichtig die Wahl des Ortes war. Feldzeugmeister v. Welden, Artillerie-Director Freiherr v. Augustin, Feldzeugmeister Franz v. Hauslab, drei Generale von umfassender Fachbildung, vertraten den Grundgedanken des Arsenales und waren auch mit dem Principe des Materialbaues vollständig einverstanden. Sie huldigten dem von den Architekten vertretenen Grundsatz, dass das Baumateriale, wenn es zur Geltung gebracht würde, auch dem Durchbruche wichtiger Stilprincipien zugute käme, und so kam ein grossartiges, originelles Bauwerk zu Stande, an welchem van der Nüll und v. Siccardsburg einen grossen Antheil nahmen.

Bei diesem Anlasse wurde auch das Concursverfahren zur Anwendung gebracht. Die kolossalen Umfassungsbauten — sie bilden ein Rechteck von 363 Klafter Länge und 253 Klafter Breite — sowie die Schmiede-, Leder- und Holzwerkstätten wurden van der Nüll und v. Siccardsburg übergeben; Hansen übernahm das Waffenmuseum, Förster die Gewehrfabrik und ähnliche industrielle Etablissements, Rösner die Capelle und die sie umgebende Mittelkaserne.

Das grosse Commandantur - Gebäude am Eingange des Arsenal's und die kolossalen Umfassungsgebäude, welche van der Nüll und v. Siccardsburg zufielen, sind eine gewaltige Leistung; der innere Hofraum ist imposant in seiner Einfachheit und seinen grossen, strammen Formen. Die einfachen Verhältnisse, die ruhigen Massen der Mauerflächen, ausgeführt im Materialbau ohne Verputz, harmoniren vollständig mit dem Zwecke des Gebäudes und gehören zu den gelungensten Leistungen der beiden Architekten. Dieselben erwarben sich dadurch auch das Vertrauen der massgebenden Persönlichkeiten des Kriegsministeriums. Sie führten in den Jahren 1851 und 1852 die Artillerie-Equitation und den Ausbau der Artillerie-Kaserne aus und entwarfen das Project eines Umbaues der Wr.-Neustädter Militär-Akademie. Von der Ausführung dieses Baues ist man später abgegangen.

In dieselbe Zeit (1857), in welcher die Künstler mit den Arbeiten in der Altlerchenfelder Kirche und dem Arsénale beschäftigt waren, fällt das grosse, vom Kaiser ausgegangene Project der Erweiterung der Stadt Wien. Schon früher hatte van der Nüll den Auftrag bekommen zu Projecten für den Neubau der Universität auf dem Platze der Votivkirche, welcher durch ein kaiserliches Handbillet der Universität zugesichert wurde. Der Universitätsbau und die Concursprojecte für die Stadterweiterung brachten den beiden Künstlern, die dabei betheiligt waren, wenig angenehme Stunden. Der Universitätsbau wurde schon im Jahre 1854 projectirt, und nur der zähen Ausdauer der Professoren-Collegien der Wiener Universität ist es zu danken, dass die zugesicherten Plätze bis auf den heutigen Tag offen geblieben sind. Man beschäftigte sich damals mit der monströsen Idee, den Neubau der Akademie der bildenden Künste mit dem Universitätsbau zu vereinigen, und verlor dabei die günstige Zeit für die Universität. In der Stadterweiterungs-Angelegenheit, in welcher Männer wie van der Nüll und v. Siccardsburg, Förster, Lennée sich in nicht ganz ebenbürtiger Gesellschaft sahen, vertraten van der Nüll und v. Siccardsburg vorzugsweise die Idee, die Ringstrasse zum grossen Theile auf dem Terrain des alten Stadtgrabens anzulegen, während Förster den Grundgedanken in den Vordergrund stellte, der heutigen Tages

zum Durchbruche gekommen ist, nämlich die Ringstrasse auf die Mitte des Glacisgrundes zu legen. An der Ausführung der Stadterweiterung selbst nahmen die Künstler keinen Antheil; wohl aber fiel ihnen der Bau des neuen Opernhauses zu, der auf dem Stadterweiterungs-Grunde sich erhebt.

An den grossen Privatbauten, zu welchen die Stadterweiterung, speciell die Ringstrasse, Anlass gab, haben beide Künstler wenig Veranlassung gehabt, sich zu betheiligen; wohl aber haben sie, bevor das Opernhaus ihre volle Thätigkeit in Anspruch nahm, Civilbauten, insbesondere Villen, ausgeführt. Es wird allgemein, besonders bei Siccardsburg, die Kunst gerühmt, Räume geschickt zu disponiren und den Bedürfnissen des Wohnens anzupassen; ein Meisterstück Wiener Architektur ist das Lagerhaus von Haas. Eine der letzten Arbeiten van der Nüll's war das Palais des Grafen Larisch (an der Wien, gegenüber dem Stadtparke gelegen). Viele Entwürfe von Villen in Baden, Meidling, Neuwaldegg u. s. w. finden sich in dem Nachlasse beider Künstler, der von der seltenen Vielseitigkeit ihres Wirkens und der umfassenden Art ihrer Studien Zeugniss ablegt.

Während der Zeit, als van der Nüll und v. Siccardsburg sich mit diesen architektonischen Aufgaben beschäftigten, nahm Ersteren die Lehrthätigkeit und die Frage der Reorganisation der Akademie sehr in Anspruch. Das Jahr 1848 hatte die Akademie ausser Rand und Band gebracht; es bildete sich eine sogenannte akademische Legion, an der auch ausserhalb der Akademie stehende Künstler theilnahmen, sowie einige Professoren, wenigstens einige Zeit hindurch, um auf die aufgeregte Jugend einwirken zu können. Nach dem October 1848 traten wieder etwas geordnetere Verhältnisse in der Akademie ein, die Lehrsäle wurden wieder geöffnet, Alles aber sah ein, dass ein neuer Organismus geschaffen werden müsse, wenn überhaupt die Akademie fortbestehen solle. Van der Nüll nahm lebhaften Antheil an den akademischen Reformen, welche unter dem Ministerium Thun durch Graf Franz Thun, den damaligen Kunstreferenten, eingeleitet wurden. Durch Ministerial-Erlass vom 6. November 1850¹⁾ wurde ein Provisorium geschaffen,

¹⁾ Siehe Lützow: „Geschichte der Akademie“, S. 112, 113.

Professor Karl Rösner als provisorischer Präsident und zugleich eine Vertrauens-Commission eingesetzt, um die Grundsätze einer neuen Organisation zu berathen. Kupelwieser, Führich, van der Nüll, Siccardsburg und Eitelberger bildeten diese Commission. Bei den Verhandlungen in dieser Angelegenheit traten die beiden Architekten principiell jenen Anschauungen bei, welche dahin zielten, die gewerblichen Bestrebungen der Akademie fallen zu lassen und ihr den Charakter einer höheren Kunstschule zu geben.

Vom Jahre 1860 angefangen bis auf die letzten Lebensstunden van der Nüll's und Siccardsburg's war der Opernhausbau Hauptgegenstand ihrer Thätigkeit, ihrer Freuden und ihrer Leiden. Wenn für sie dieser Bau, der ihnen in Folge eines Concurses im Jahre 1861 zugesprochen wurde, in den letzten Jahren zur Leidensgeschichte geworden ist, so wollen wir damit nur eine Thatsache aussprechen, die Jeder kennt, der mit den Lebensverhältnissen dieser beiden Künstler, mit den Seelenkämpfen, die sie während des Baues durchgemacht haben, vertraut ist. Die Keulenschläge des Schicksals verträgt der Mann besser, als die Nadelstiche, die ihm täglich zu Theil werden. Die Verbitterung, welche sich der Seele beider Künstler, vorzugsweise van der Nüll's, bemächtigte, mag in der letzten Zeit auch in physischen Zuständen ihre Ursachen gehabt haben; sie hat glücklicherweise nicht ausgereicht, sie in ihrer künstlerischen Arbeit zu unterbrechen — im Gegentheile, diese letztere scheint ihnen Trost und Erholung gewesen zu sein; sicher bei dem einen Künstler, den nach langjährigen Leiden am 11. Juni 1868 die kalte Hand des Todes fast am Arbeitstische bei dem Entwürfe einer Villa am Garda-See traf, während dem anderen ein rasch fortschreitendes Herzleiden die Ruhe und Klarheit des Urtheils getrübt zu haben scheint, so dass er seinem Leben am 3. April 1868 selbst ein Ende machte.

Die Mitwelt ist über den Bau so vielfach getheilter Meinung, und die Ereignisse selbst, welche die Künstler während des Baues trafen, regen noch jetzt in der Erinnerung so mächtig die Seele ihrer Freunde und ihrer Schüler auf, dass es in Wien nicht leicht ist, über das Hauptwerk dieser beiden Künstler mit ruhiger Objectivität zu sprechen. Bei der Würdigung des neuen

Opernhauses müssen zwei Punkte im Voraus wohl in Erwägung gezogen werden. Der eine Punkt betrifft die Niveauverhältnisse des Baues, der andere das Bauprogramm. Die Niveauverhältnisse sind für die Künstler keine günstigen gewesen. Das Stadtbauamt von Wien, dem auch der mildeste Beurtheiler der communalen Bauverhältnisse kein Uebermass architektonischer Weisheit zusprechen wird, hat für gut befunden, nachdem den Künstlern ihr Niveau schon gegeben und der Bau schon im Zuge war, den Platz zwischen dem Bürgerspitale und dem Theater fast drei Fuss höher zu legen, als das Niveau des Theaters. Statt daher das Niveau der Strasse so zu disponiren, dass der Bau vom Boden aufsteigend erscheint, sinkt er in das Terrain hinein.

Das Bauprogramm stellte Punkte auf, welche schwierig zu lösen sind; es verlangte das Hineinziehen aller Administrationsgebäude in einen und denselben monumentalen Bau und schuf dadurch ein Monstregebäude mit grossen Längelinien, ohne zugleich für diesen kolossalen Bau einen vollständig entsprechenden Theaterplatz zu schaffen. Wer ein Gebäude von solchen Dimensionen will, der muss für eine Platzanlage Raum schaffen und im Voraus die Niveauverhältnisse günstig regeln. Beides ist nicht geschehen. Diese Mängel trugen noch dazu bei, die Fehler des Gebäudes stärker hervortreten zu lassen, als es sonst der Fall gewesen wäre.

Bei der Besprechung des Gebäudes muss man den Aussenbau von dem Innenbau scheiden und bei der Beurtheilung die Gesichtspunkte im Auge haben, von denen früher gesprochen wurde: den Mangel einer guten Architekturschule in der Zeit ihrer Jugend und den Standpunkt der Romantik, auf welchem sich die beiden Künstler befanden. Manches würde vielleicht anders geworden sein, wenn ihre romantische Kunstanschauung in einer gut organisirten Schule ein Correctiv gefunden hätte.

Das Opernhaus war der erste grosse Bau, den die beiden Künstler zur Ausführung erhielten, an welchen die höchsten künstlerischen Anforderungen gestellt werden konnten. Bei der inneren Ausschmückung der Lerchenfelder Kirche waren sie an ein schon gegebenes Programm gebunden, bei dem Commandantur-Gebäude im Arsenal war der Charakter der Gebäude

Zaum und Zügel ihrer künstlerischen Phantasie; in dem Opernhause aber konnten sie sich mit vollem Behagen ergehen, und sie gingen auch an die Arbeit mit der Intention, das Beste zu leisten, was sie leisten konnten.

Für Künstler der Richtung, wie die beiden Architekten des Opernhauses, waren Schwierigkeiten besonderer Art zu bewältigen, technische sowohl als auch rein künstlerische. Es steht mir, der ich kein Techniker bin, zwar nicht zu, mich über die ersteren auszusprechen, aber mit einigen Worten müssen sie doch berührt werden. Männer vom Fache erklären, dass sowohl in der Luftventilation, in der Aufstellung der Wasser-Reservoirs, in der Construction der Bühne mit den Maschinen zum Versenken und Verändern der Scenerien, in der Construction des grossen Daches Lösungen vorkommen, die mit zu dem Interessantesten und Bedeutendsten gehören, was in der modernen Bautechnik vorgekommen ist. Bei diesen sehr schwierigen Fragen kam den beiden Architekten, insbesondere Siccardsburg, ihr grosses bautechnisches Wissen und ihre gute und vielseitige wissenschaftliche Bildung zu statten. Die künstlerischen Schwierigkeiten lagen in erster Linie in Bewältigung der grossen architektonischen Masse nach Aussen. Wie bekannt, ist die Bau-Area ein grosses Parallelogramm von ungeheurer Ausdehnung; dieselbe war für die Anlage der Souterrains insoferne eine sehr günstige, als der ehemalige Stadtgraben zu Versenkungen und Dépôts benutzt werden konnte. In den Tiefen des ehemaligen Kärnthnerthor-Grabens liegt heute die ganze Maschinerie der Versenkungen und Theater-Dépôts so wohl angeordnet, wie kaum bei einem zweiten Theaterbau. Ein Gang in die Tiefe dieses Theaters ist ebenso interessant wie einer durch die Dachräume.

Die Bewältigung der Aussenmassen hingegen bot Schwierigkeiten, über welche die Architekten ihrer ganzen Stilrichtung nach nicht hinwegkommen konnten. Die grossen Längen- und Querfronten setzten eine Stilrichtung voraus, welche, ich möchte sagen, nicht Erfindung von Individuen, sondern Resultat grosser Bauperioden ist. Die Gesetze, wie grosse Massen architektonisch beherrscht werden sollen, lehrt die Erfahrung der bauenden Welt langsam. In steter Progression reiht sich Erfahrung an Erfahrung und es entwickelt an ihrer Hand der Baukünstler jenes Gesetz

in Beherrschung der Massen, in Abwägung der grossen Baulinien, das wir mit dem Ausdrucke Stil bezeichnen. Geistvolle Architekten, wie Schinkel und Klenze, haben dieses Stilgefühl zu wunderbarem neuen Ausdruck gebracht, minder begabte finden in solchen Gesetzen einen sicheren Anhaltspunkt, einen treuen Führer in schwierigen Fragen. Den Romantikern hingegen sind die grossen Stilgesetze nur ein schätzbares historisches Material; sie glauben, es frei benutzen und positiv Neues schaffen zu können. Wenn Architekten aus anderer Schule ähnliche Aufgaben gehabt hätten, so würden sie vielleicht einen grossen Arcadenbau im Stile der Hoch-Renaissance oder einen Decorationsbau im Stile Louis XIV. hingestellt haben und in die grosse Masse wäre vor Allem Einheit und Ruhe gekommen, es würden die Längenverhältnisse mit den Höhenverhältnissen in ein wohlthuendes Gleichgewicht gebracht worden sein. Aber die Schönheit einfacher Verhältnisse, die Wirkung grosser und ruhiger Massen behagt den Romantikern am wenigsten. An drei Seiten des Gebäudes sehen wir eine Reihe von ausspringenden und einspringenden Winkeln, welche die architektonische Wirkung des Ganzen zerstören. Man sieht Ansätze von Arcaden, die, statt das ganze Gebäude zu umgeben, plötzlich vor der Thüre eines Gartens Halt machen, dessen Anlage, so reizend sie an und für sich ist, nicht motivirt erscheint, die mit Brunnen versehen ist, welche keinem Zwecke dienen. Es ist ein Spielen mit architektonischen Formen und nicht ein Beherrschen derselben. Und diese mit Formen spielende Architektur ist es, welche die Romantiker vorzugsweise charakterisirt. Wer ein architektonisches Travée für sich allein von der Arcade bis zur Höhe des Dachgesimses hinauf verfolgt, der ist erstaunt über die Fülle geistreicher Details, über den Reichthum von ornamentalen Motiven, die sich darin entwickeln. Sobald man aber die Travées in ihrer Gesammtheit erblickt, fehlt der Totaleindruck, das Auge schweift unruhig von einer Linie zur anderen, von Ornamenten zu Ornamenten und gewinnt bei den fortwährend ausspringenden und einspringenden Gebäudetheilen keine Ruhepunkte. Dazu kommt noch, dass die Arcaden des Parterre-geschosses in einem gedrückten Bogen laufen, über welchem sich die oberen Geschosse erheben, die mit grossen, viereckigen

Fenstern versehen sind. Diese schwere Last, welche die so gegliederten Arcaden tragen, lassen letztere noch niedriger erscheinen, als sie sind und verstärken die Fehler, welche durch die Nivellirung des anstossenden Terrains entstanden; hätte man grosse, im vollen Kreisbogen sich entwickelnde Arcaden gewählt, so würden die eben angeführten Mängel gewiss verschwunden sein, und das unbehagliche Gefühl, welches man gegenwärtig bei Betrachtung der Langseite hat, könnte nicht entstehen. Ebenso sind die Ausgänge der Dachgesimse, besonders über der Stirnseite des Gebäudes, voll von wenig motivirten Gliedern, die das Auge zu gar keinem ruhigen Abschlusse kommen lassen. Die Anlage der Loggia hingegen ist sehr gelungen. Sie bildet an der Aussenseite des Gebäudes einen lichten Punkt.

Es darf nicht übergangen werden, dass die ganze Aussen-Architektur Stein-Architektur ist und dass der vortreffliche Istrianer Stein, der grösstentheils zu diesem Baue verwendet wurde, die Architekten verleitet haben mag, in Ornamenten und decorativen Details weiter zu gehen, als es zur Erzielung einer grossen architektonischen Wirkung nöthig ist.

Der Innenbau des neuen Opernhauses lässt sich nicht vollständig beurtheilen ohne Rücksicht auf die speciellen Anforderungen und ohne einen flüchtigen Blick auf das Planschema des Theaters. Die Aufgabe war, ein Opernhaus im grossen Stile, vorzugsweise bestimmt für die grosse Oper und das Ballet, herzustellen; ausserdem sollten auch Räume geschaffen werden, welche die Möglichkeit darboten, den ganzen inneren Raum in einen Ballsaal zu verwandeln, und dabei sollte zugleich Rücksicht genommen werden auf die verschiedenen Bedürfnisse des modernen Comforts für die Besucher des Opernhauses und auf eine möglichst zweckmässige und gute Organisation der Bühne. Anforderungen anderer Art kamen hinzu; so bestand man darauf, dass der Architekt diesem Theater den Charakter eines Hoftheaters wahren und für die Zufahrt und Zugänge der Personen des Hofes in einer besonderen Weise Vorsorge treffen sollte. Die Anforderungen, die sich auf den letzten Punkt beziehen, motiviren die besonderen Treppenhäuser für die Kaiser-Loge und für die Erzherzoge. Die grossen Räumlich-

keiten, welche der Fest-Loge und dem mit derselben in Verbindung stehenden Appartement gewidmet wurden, die Rücksicht auf den Comfort des Publicums und auf Benützung der Räume zu grossen Bällen erklären die Anlagen der Foyers und selbstständigen Stiegenhäuser für die verschiedenen Etagen des Hauses. Der ganze Apparat der Bühne und die Anordnung der Räume, welche das Zubehör derselben bilden, nehmen einen viel grösseren Raum ein als das Theater selbst und sind vorzugsweise darauf berechnet, den Wünschen des Opern-Personals Rechnung zu tragen.

Das Opernhaus nimmt in Betreff des Umfanges der Zuschauer- und Bühnenräume eine mittlere Stellung ein zwischen dem Theater Fenice in Venedig und der Scala in Mailand: es ist kleiner als dieses, grösser als jenes. Es hat manche Stimmen gegeben, welche diese Grössenverhältnisse zu gering gefunden und gemeint haben, man müsse in der Beziehung noch weiter gehen. Diese Stimmen werden mit der Zeit wohl verstummen, und man wird es den Künstlern danken, dass sie diese Maasse eingehalten haben. Die Gesichtspunkte, welche hiebei massgebend wurden, galten vorzugsweise den Rücksichten auf die Kunst des Gesanges; Diejenigen, welche die Bühnen- und Zuschauerräume noch erweitert haben wollten, dachten an nichts weiter als an die Casse. Die Sänger werden Mühe haben, sich in diesen grossen Räumen vollständig vernehmbar zu machen, deutsche Sänger besonders, welche nicht mit solchen Stimmmitteln begabt sind, wie die italienischen. Es wird sich in einer sehr kurzen Zeit herausstellen, dass das Haus für die grosse Oper und für das Ballet vollständig ausreicht; für die Opera buffa und die Spiel-Oper taugen solche grosse Räume, wie das Theater Fenice, die Scala, die Grosse Oper in Paris und in Wien, nicht. Sie werden ihre Thätigkeit entweder im alten Opernhause fortsetzen müssen, oder, was noch wahrscheinlicher und den Bedürfnissen Wiens entsprechender erschiene, wäre die Gründung einer selbstständigen Oper für diese bestimmten Zweige oder die Aufnahme derselben in das für diese Zwecke vollkommen passende Theater an der Wien.

Der Innenbau des Theaters, soweit er sich jetzt übersehen lässt, ist ein Prachtbau im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Es dürfte wohl keinen Bau geben, an dem der leitende Architekt mit solcher Hingabe thätig gewesen ist, wie van der Nüll bei der inneren Decoration der neuen Oper. Man wird sich hie und da wohl auch über die Ueberfülle des Ornamentes beklagen können; die den Grundsätzen der Romantik, welchen unsere Architekten folgten, entspringenden eigenthümlichen Fehler kommen daher auch im Innern zur Erscheinung. Aber gewiss ist, dass auch die Glanzseiten der modernen Romantik in vollem Lichte erscheinen und eine Fülle von geistreichen Motiven über diese Innendecoration ausgestreut ist. Ich bin fest überzeugt, dass der Tag, an dem das Theater zum erstenmale in seinem vollen Glanze erscheinen wird, ein Ehrentag für die beiden heimgegangenen Architekten, für die österreichischen Kunst-Techniker und für die österreichische Kunst-Industrie sein wird, und wenn wir etwas beklagen, so ist es dies, dass der Lichtstrahl öffentlicher Anerkennung nicht die letzten Tage der Künstler verschönt hat.

Zu den Glanzpunkten der Innendecoration des Theaters gehören das Stiegenhaus, das Foyer und der Zuschauerraum. Stiegenhaus und Zuschauerraum vor Allem sind von überwältigender Schönheit. Bei keiner Innendecoration eines Theaters ist der Eindruck der Vornehmheit in einem solchen Grade erzielt worden, wie bei den genannten Theilen. Da zeigt es sich so recht, wie sehr diese Künstler, vor Allem van der Nüll, zur Decoration berufen waren, welch' feines Gefühl für Ornamentik und Farben sie besaßen, über welch unerschöpflichen Reichthum von Motiven ihre Phantasie gebot und wie viele Zweige der Kunst-Industrie sie zu übersehen in der Lage waren. Obwohl es den Architekten nicht gelungen ist, eine Erweiterung des Stiegenhauses den Behörden gegenüber durchzusetzen, so haben sie doch in dem Raume, der ihnen gegeben war, etwas geleistet, das nicht leicht übertroffen werden kann. Auch der Zuschauerraum hat ausserordentlich schöne Verhältnisse und eine vornehme, im höchsten Grade elegante Decoration. Die Art und Weise, wie (um nur Einiges hervorzuheben) an den Brüstungen der Bogen des ersten Stockwerkes die Porträts der ersten Bühnenkünstler gleichsam wie Cameen angebracht sind, das schöne Wechselverhältniss zwischen den Füllungs-Ornamenten und den figürlichen Trägern, die Wahl der Farbentöne, ganz

berechnet für den magischen Effect der Gasbeleuchtung und vollständig passend zu dem Charakter eines Opernhauses — da ist nichts schwer, nichts gedrückt, nichts, was jener heiteren Anmuth entbehrt, die für Oper und Ballet die Grundbedingung einer ästhetischen Wirkung ist.

Auch in den Stiegenhäusern für den kaiserlichen Hof, insbesondere für den Kaiser selbst, kommen Lösungen vor, die zu den schönsten der modernen Decoration gehören.

Die decorative Kunst feiert in diesen Theilen ihre Triumphe, getragen von der glänzenden Kunst-Industrie Wiens; die figurale Malerei und die figurale Plastik stehen dagegen nicht auf der gleichen Höhe.

Unter den österreichischen Künstlern, die am neuen Opernhause beschäftigt gewesen sind, ist in erster Linie Moriz v. Schwind zu nennen. Die Berufung Schwind's zur Ausschmückung des Opernhauses ist ein Ereigniss, bei dem man verweilen muss. Seit jeher hat mich die Art und Weise auf's Tiefste indignirt — und ich glaube, diese Indignation theilt das gesammte gebildete Publicum Wiens — wie drei Historienmaler ersten Ranges, alle Wiener von Geburt, in ihrer eigenen Vaterstadt behandelt worden sind: Johann Eduard Steinle (geb. zu Wien 1810), Karl Rahl (geb. zu Wien 1812), und Moriz v. Schwind (geb. zu Wien 1804). Rahl ist zu Grabe gegangen, hat aber den Tag noch glücklich erlebt, an dem ihm Anerkennung zu Theil wurde; Steinle, einer der Hauptträger der religiösen Historienmalerei Deutschlands, lebt in Frankfurt am Main in freiwilligem Exile; die Kirchen seiner Heimat schweigen von dem Ruhme seiner Werke.¹⁾ Und würde nicht vielleicht Schwind ein ähnliches Schicksal ereilt haben, wenn nicht die intimsten Freundschaftsbeziehungen zwischen ihm und van der Nüll und v. Siccardsburg vorhanden gewesen wären? Seine Werke vertreten kein Princip, sondern eine Persönlichkeit. Es sind nicht Werke, welche man zur Nachahmung empfehlen kann, aber sie bleiben doch Gegenstände der Bewunderung. Voll Geist und Humor, sind sie Denkmäler einer höchst originellen Persönlichkeit, die seit

¹⁾ Im Laufe der letzten Jahre sind nach E. Steinle's Cartons zwei Glasgemälde für die Votivkirche ausgeführt worden, so dass der Wiener Meister endlich eine Vertretung gefunden hat.

jeher ihre eigenen Wege ging und nicht zum imitatorum servum pecus gehört. Sie werden gewiss in hundert Jahren mit demselben Vergnügen angesehen werden, wie heute. Die charakteristischen humorreichen Figuren auf schwarzem Grund an der Decke der Loggia und mehrere Bilder im Foyer, welche die Büsten der grossen Musiker illustriren, über welchen sie angebracht sind, so insbesondere die Gestalten Adam's und Eva's in der Allegorie der Schöpfung über der Büste Haydn's zählen zu dem Geistvollsten und Reizendsten, was Schwind geschaffen hat.

Eduard Engerth's Fresken-Cyklus zur „Hochzeit Figaro's" gehört mit dem grau in grau gemalten Frieze aus der Orpheus-Sage im Treppenhaus ohne Frage zu dem Besten, was dieser Maler geleistet hat. Insbesondere machen die Scenen aus „Figaro's Hochzeit" im Kaisersaale bei Abendbeleuchtung eine vortreffliche Wirkung.

Die Decorationsmalerei hat im Innern des Opernhauses zu einer Reihe von künstlerischen Leistungen bedeutsamer Art geführt. Karl Rahl hat in einer Skizze den grossen Vorhang für die Opera seria entworfen, dessen historische Darstellungen in ebenso passender wie geistreicher Weise der Orpheus-Sage entnommen sind. Die Ausführung dieses grossen Werkes ist zwei vortrefflichen Schülern des Meisters: Bitterlich und Griepengerl, übergeben worden, die dabei in pietätvoller Gesinnung die Gelegenheit benützt haben, den Künstlern, die während des Baues gestorben sind, ein ehrendes Denkmal zu setzen. Denn während Orpheus vor dem Throne des Pluto erscheint, um seine Gattin Eurydice zurückzuverlangen, erblickt man in der Reihe der Abgeschiedenen die Gestalten der beiden Freunde van der Nüll und Siccardsburg, der beiden Historienmaler K. Rahl und Fr. Dobiaschofsky und des Bildhauers H. Gasser, die sämtlich während des Baues des Theaters aus der Reihe der Lebenden geschieden sind. Ausserdem führten die genannten Schüler K. Rahl's die Deckengemälde im Zuschauerraum nach des Meisters Entwürfen aus. Der Vorhang für die Opera buffa und das Ballet ist Ferdinand Laufberger zugefallen, einem Künstler, der das humoristische Element mit stilvollen und zugleich anmuthigen Formen zu verbinden weiss, und der gleichfalls früher nie zu einer Aufgabe solchen Umfanges berufen wurde.

Ein Künstler, der ebenfalls zum erstenmale durch das Theater zur Geltung kam, ist der Decorationsmaler Sturm. Die überaus reizende Weise, mit welcher Sturm in der Loggia und im Foyer die Blumenfestons behandelt hat, die ungemeine Sicherheit im Vortrag, das feine Gefühl für die Schönheiten der Blume haben ihm von dort aus die Wege zur Lehrkanzel an der Wiener Kunstgewerbeschule eröffnet, wo ihm das Lehrfach der decorativen Malerei übergeben wurde, wie Laufberger das der figürlichen. Dass in dem ganzen Theater, insbesondere im Innenbau, interessante Leistungen der Kunsttechnik zur Ausführung kamen, ist möglich geworden durch die feine Einsicht in die Wiener Kunst-Industrie von Seiten van der Nüll's und die hingebende und umsichtige Unterstützung von Seite zweier seiner Schüler: der Architekten Storck und Gugitz, denen die Leitung des Bau-Ateliers nach dem Tode der beiden Architekten übergeben wurde. Bei diesem Anlasse kann es uns nicht befallen, alle Namen zu nennen, die im Innenbau durch Kunsttechnik sich auszuzeichnen Gelegenheit fanden; Einiges verdient jedoch nicht unerwähnt gelassen zu werden. Zum erstenmale kam das Email als Element der Decoration in grösserem Umfange zur Anwendung durch Seidan und Chadt. Schönthaler, ein bewährtes Talent für alle Art von plastischen Decorations-Arbeiten, übernahm einen grossen Theil der ornamentalen Holz- und vergoldeten Decoration im Innern des Opernhauses und in den einzelnen Appartements. Ihm reihen sich Pokorny und La Vigne würdig an. Auf dem Gebiete der Stickerei hat Karl Giani neue Wege betreten, angeregt durch orientalische Stickarten, die im österreichischen Museum ausgestellt wurden; sie sind das Glänzendste, was die moderne Stickkunst in Wien geliefert hat. Fügt man noch hinzu, dass Fabrikanten wie Ed. v. Haas, Bujatti, Hollenbach, Hanusch; Tischler wie Paulik und Dübel; Decorationsmaler wie Schönbrunner und die beiden Isella, und eine Specialität wie Detoma für Stuccatur beschäftigt waren, so wird Jeder, der mit dem gegenwärtigen Stande der Kunst-Industrie Wiens vertraut ist, von der Bedeutung der Leistungen auf diesem Gebiete sich eine Vorstellung machen können. Es war eine Armee von erprobten Kriegern, die unter gewandter und sicherer Führung das Feld der heimischen Kunst-Industrie betrat.

Der plastische Schmuck des Opernhauses im engsten Sinne des Wortes nimmt eine bedeutende, in die Augen fallende Stellung ein. (An der Balustrade befinden sich jetzt, 1878, fünf allegorische Figuren, von Professor Dr. J. Hähnel in Dresden entworfen, in der kaiserlichen Kunst-Erzgiesserei ausgeführt. Sie stellen die Leidenschaften dar, welche in der Oper zum Ausdruck kommen. Auf der Höhe des Gesimses sind zwei grosse Figuren, die romantische und classische Muse darstellend, von Professor Dr. J. Hähnel entworfen, in Erz gleichfalls in der k. k. Kunst-Erzgiesserei ausgeführt. Alle diese plastischen Kunstwerke sind ganz in modern-romantischem Geiste ausgeführt, ganz im Einklange mit dem architektonischen Bau. Durch diese plastischen Kunstwerke ist der Gesamteindruck einheitlicher geworden; einzelne Figuren sind fein empfunden und reizend in ihren Linien.) Die kleinen Reliefs von Hähnel, welche sich an der Hauptfaçade des Opernhauses befinden, sind Perlen plastischer Darstellung in Relief. Professor Ferrari, ein hervorragender Bildhauer Venedigs, hat für die Hof-Treppenhäuser zwei Marmorfiguren geliefert, die den Standpunkt kennzeichnen, auf dem sich die Ausläufer der Schule Canova's gegenwärtig befinden.

Ein Punkt kam allerdings den Architekten bei diesem Baue zu statten. Zu diesem Baue sind reiche Geldmittel von Seiten des Stadterweiterungsfonds zur Verfügung gestellt worden. Es ist dies nicht zu beklagen. Diese Gelder sind der Kunst und Kunst-Industrie zugute gekommen und nützen dem Lande positiv. Nur bei wenigen öffentlichen Bauten hat man sich über die engherzige Geldknauserei, ein Erbstück der Periode Kaiser Franz I., hinweggesetzt. Wo man es gethan hat — beim Arsenale, der Votiv- und Lerchenfelder Kirche, dem Bankgebäude, dem Opernhause, den Palais der Erzherzoge Wilhelm und Ludwig Victor — hat man die guten Erfolge gesehen. Wie sähe das neue Wien aus, wenn man unsere hervorragendsten Architekten von diesen Bauten ausgeschlossen und nach den Gesichtspunkten gebaut hätte, mit denen mittelmässige Köpfe den Werth der Architektur im Staats- und Völkerleben bemessen und den künstlerischen Genius hervorragender Männer, ein Geschenk des Himmels, taxiren? Wie sähe unsere Kunst-Industrie

und unser Bauhandwerk aus, wenn bei öffentlichen Bauten nicht unsere ersten Architekten die Leitung derselben in den Händen hätten, und wenn bei den anderen Neubauten unser Bürgerstand, der Stolz und die Hoffnung Wiens, nicht dem glänzenden Beispiele gefolgt wäre, das endlich einmal bei den genannten öffentlichen Bauten gegeben worden ist?

Wir haben bei Erwähnung des Opernhauses nicht ohne Grund die Aufmerksamkeit auf die Bemühungen gerichtet, welche van der Nüll auf die künstlerische Leitung der Kunsthandwerker und Techniker verwendet hat. Schon beim Eintreten van der Nüll's und Siccardsburg's in ihre künstlerische Laufbahn war es das Ziel ihres Strebens gewesen, das Handwerk zur Kunst heranzuziehen. Sie wussten sehr genau, wie nothwendig dies sei, und dass alle Förderung des Kunsthandwerkes auf dem erhöhten Kunstverständniss der Handwerker und ihrer Kenntniss des Zeichnens beruhe. Die Wiener Leder-Galanterie-Arbeit, die heutigen Tages eines Weltrufes sich erfreut, haben sie durch Girardet in das Leben gerufen. Girardet war einer der ersten Industriellen, der zu seiner Zeit mit feinem Kunstgeschmack zu Werke ging. Aus seinem Atelier sind die Groner, Klein, Schlender und Edlinger hervorgegangen, Namen, die heutigen Tages der Stolz der Wiener Industrie sind. Dasselbe gilt von dem Einflusse beider Architekten auf die Möbel-Fabrication. Bis in die letzten Jahre beschäftigte sich van der Nüll mit besonderer Vorliebe mit jener Art der Kleinkunst, die im Mittelalter und der Renaissance Kunstwerke im eigentlichsten Sinne hervorgerufen hat und jetzt wieder auf dem Wege ist, die Bahnen besserer Kunstrichtung zu betreten. Die Zeichnungen und Entwürfe zu dem Missale Romanum, welches in jüngster Zeit dem Papste von dem Kaiser gewidmet wurde, und zu dem Gebetbuche, welches die Akademie der Kaiserin aus Anlass ihrer Vermählung gewidmet hat, gehörten zu den letzten Arbeiten van der Nüll's auf diesem Gebiete. Schade, dass diese reizenden und geistvollen Werke nur von Wenigen gesehen werden können.

Er begrüßte die Gründung des Oesterreichischen Museums mit aufrichtiger Theilnahme, und ihm verdankt man es in erster Linie, dass die Angelegenheit der Kunstgewerbeschule

im Schosse des Unterrichtsrathes vor der Verschleppung bewahrt wurde, in der sie unterzugehen drohte. Die geistig leitenden Gesichtspunkte für diese Schule festzustellen, war er im Unterrichtsrathe die competente Persönlichkeit. Er gehörte zu den Vertrauenspersonen, auf deren Mithilfe der Schreiber dieser Zeilen bei der Organisation des Museums und der Kunstgewerbeschule rechnen konnte.

Wie er es deutlich erkannte, wie sehr die Förderung des Zeichen-Unterrichtes die einzig richtige Basis zur Hebung der Kunst-Industrie ist, so war er, wie auch Siccardsburg, der eigentliche Meister des architektonischen Zeichnens. Es war ein Vergnügen, diesen Mann beim Zeichentisch sitzen zu sehen, der seine eigentliche Heimat war. Von früher Morgenstunde bis zum Abend sah man die Künstler unermüdlich in ihren Ateliers. Van der Nüll insbesondere führte die Zeichen-Instrumente mit einer Virtuosität ohne Gleichen. In der Zeichenkunst waren beide Künstler ihre eigenen Führer gewesen. Ihre Arbeiten aus der ersten Zeit, die uns noch vorliegen, das Concurproject, das ihnen den grossen Preis an der Akademie sicherte, einige Restaurationsversuche, die sie auf ihren Reisen machten, sind noch ganz in der akademischen Weise durchgeführt. Die Eleganz und die Sicherheit des Vortrages ist aber schon in den Reise-studien ganz ausserordentlich. Mit dem Jahre 1844 werden ihre Zeichnungen individueller. Die Virtuosität der Zeichnung war indessen für sie oft verhängnissvoll. Die Phantasie für plastische Formen war bei ihnen minder entwickelt, als die für Linien und Flächen. Manches nimmt sich daher in der Zeichnung besser aus als in der Ausführung. Auch mit der Aquarell-Malerei wussten sie vortrefflich umzugehen.

Aus ihrer Schule ist eine grosse Anzahl von vortrefflichen architektonischen Zeichnern hervorgegangen. Man hat Gelegenheit gehabt, den Erfolg dieser Schule auf den verschiedensten Weltausstellungen zu beurtheilen. Ihre Arbeiten stachen insbesondere vor denen aller deutschen Kunstschulen hervor, die in der Zeichnung trockner, härter und unsicherer sind. Die Franzosen waren es allein, welche auf diesem Gebiete die Wiener übertrafen, und das weniger in dem eigentlichen Zeichnen, als vielmehr durch die eminente Schule für architek-

tonische Aufnahmen im weitesten Sinne des Wortes, welche die französischen Architekten in Paris und auf den Akademien in Rom und Athen durchmachen. Was von englischer Architektur und Aquarell-Zeichnungen in den Ausstellungen vorkam, ist bekanntermassen weniger eigentliches Werk der Architekten, sondern geschulten Aquarell-Malern zuzuschreiben, welche im Dienste der Architekten stehen.

Wie Beide ausgezeichnete Zeichner waren, so waren sie auch vortreffliche Lehrer; Beide waren Herren des Wortes in Sprache und Schrift. Der glänzende Vortrag, den van der Nüll im Oesterreichischen Museum am 16. November 1865 in Wien über die Concursprojecte zur Façade des Domes S. Maria del Fiore in Florenz hielt, war elegant in der Form und reich an geistvollen Aperçus. Humor und Ironie stand Beiden in Rede und Schrift zu Gebote, sie wussten sich mit Leichtigkeit und Gewandtheit auszudrücken. Es wurde auch von den Schülern der Architekturschule allgemein bedauert, dass die übermässige Beschäftigung im praktischen Bauleben, abgesehen von den vielfachen Störungen von Aussen, es ihnen unmöglich machte, in den letzten Jahren ihrer Lehrthätigkeit zusammenhängende Vorträge über Bauconstruction, Stil- und Gebäudelehre zu halten, wie dies an einer solchen Schule ganz unerlässlich gewesen wäre.

Begreiflicherweise ist die Zahl ihrer Schüler eine sehr grosse. Unter denselben nehmen Mehrere eine hervorragende Stellung als Lehrer und Architekten ein: Gugitz jetzt Director der Bau- und Maschinen-Gewerbeschule in Wien, Zitek und Horky an polytechnischen Anstalten in Prag und Graz, Storck ist Professor der Kunstgewerbeschule des Museums, Barvitijs, Endlicher, Fröhlich, Groner, Hasenauer (gegenwärtig Architekt der Hof-Museen und des Hof-Schauspielhauses), Hlawka, als Baumeister des Opernhauses um diesen Bau vielfach verdient, Kirschner, Köchlin, Stattler, Scanzoni, Schaller, Schiedt, Weber, Wurm, Ullmann u. A. m. gehören in den Kreis der Schüler van der Nüll's. Hasenauer, Storck, Gugitz und Wurm dürften unter den gegenwärtigen Architekten diejenigen sein, die am meisten beanspruchen dürfen, als Schüler der beiden Architekten betrachtet zu werden. Als van der Nüll aus dem

Kreise der Lehrer an der Akademie der bildenden Künste schied, war es sein lebhafter Wunsch, Hasenauer, als denjenigen Künstler, der seine Anschauungen in der Schule am besten bewahren konnte, als seinen Nachfolger berufen zu sehen; Wurm wirkte in den letzten Jahren als Assistent an derselben Architekturschule; Gugitz, eine jüngere, der Richtung seiner Lehrer mit Hingebung folgende Persönlichkeit, und Storck, der sich seit längerer Zeit ausschliesslich dem Gebiete der Kunst-Industrie widmete, waren in den letzten Jahren die treuen und unermüdlichen Genossen der beiden Architekten beim Baue des Opernhauses.

Um die Stellung unserer beiden Meister zum Kunstleben Wiens zu beurtheilen, muss man vor Allem darüber klar sein, dass die Romantik, jene Richtung, welche die Künstler vertraten, jetzt im Jahre 1869 eine ganz andere Stellung zur Cultur-Entwicklung Deutschlands einnimmt, als in der Zeit der Lehr- und Wanderjahre der Beiden. Die ganze deutsche Romantik ist im Wesentlichen nichts Anderes, als ein kritischer Selbstläuterungsprocess der Cultur, in welcher das Künstlerthum und die künstlerische Individualität vor Allem zur Geltung kam. Die Persönlichkeit galt Alles, das poetische Subject beherrschte Stil und Kunstform.

Die Romantik war schon seit längerer Zeit auf deutschem Boden in einem Auflösungsprocess begriffen. Die religiösen Elemente, die zu Wackenroder's und Schlegel's Zeiten einen universalen Gesichtspunkt einnahmen, wurden specifisch kirchlich. Das Genrebild und mit wenigen Ausnahmen die gesammte Landschaft wurden vom Naturalismus mit Beschlag belegt. In die historische Kunst zog das realistische Element in Form der Geschichtsmalerei ein, welche positive, ich möchte sagen, greifbare Thatfachen darstellen wollte. In der Architektur war man gleichfalls genöthigt, die subjective Romantik aufzugeben und auf einen bestimmten historischen Stil zurückzugreifen.

Ein deutliches Symptom der Wandlung des Geistes war in Wien die Erscheinung Heinrich Ferstel's, des hervorragendsten Architekten, der aus der Wiener Architekturschule hervorgegangen ist. Sein erstes Auftreten war eine vollständige Emancipation von der Kunstrichtung van der Nüll's und

Siccardsburg's, ein ganz entschiedenes Zurückgreifen auf den Boden der historischen Architektur. Das Bankgebäude und die Votivkirche, deren erste Entwürfe in die Jahre 1854 und 1855 fallen, sind die unumstößlichen, laut redenden Monumente für die Fortschritte der architektonischen Bewegung Wiens. Um dieselbe Zeit trat Theophil Hansen in Wien auf; Friedrich Schmidt wurde 1859 an die Akademie berufen. Dieser steht auf dem festen Boden der gothischen Stillehre, Jener strebt eine Renaissance der Architektur, von griechischer Grundlage ausgehend, insbesondere in den letzten Jahren mit Entschiedenheit an. Diese Trias von ebenbürtigen und hochbegabten Architekten beherrscht das Bauleben Wiens in der Gegenwart.

Die Romantik, welche bloß auf subjectiven Anschauungen fusst, ist jetzt in der Wiener Architektur eine Unmöglichkeit geworden; auch auf dem Gebiete der Kunst-Industrie ist das Eingehen auf bestimmte Elemente des Stils die Grundbedingung des Fortschrittes für die Zukunft.

Was aber durch das Wirken van der Nüll's und Siccardsburg's als entschiedener und bleibender Gewinn zu betrachten ist, das sind nicht bloß jene Monumente, vor denen jeder Geschichtsschreiber deutscher Kunst Halt machen müssen, um sich über die Bestrebungen dieser so denkwürdigen Periode der deutschen Romantik zu orientiren, sondern es ist noch mehr die durch sie in das Bewusstsein der jüngeren Architekten übergegangene Ueberzeugung, dass in der Architektur das Künstlerthum und nicht das Geschäft, nicht das Bureau den leitenden Ton anzugeben habe. Sie haben innerhalb ihres Gebietes das künstlerische Element vollständig zur Geltung gebracht. Liegt zwar die Selbstverherrlichung der künstlerischen Individualität in der Natur der Romantik, so ist es doch ein hohes Verdienst der beiden Persönlichkeiten, dieses Princip rein und unbefleckt ihren Schülern übergeben zu haben. Die Aufgabe der Letzteren ist es, dieses Erbtheil in Ehren zu halten und den Versuchungen zu widerstehen, welche gerade das bauliche Leben so stark in sich birgt. Gegenwärtig handelt es sich vor Allem darum, gesunde und lebensfähige Stilrichtungen aufrecht zu halten und Verirrungen auszuweichen, die von den Strömungen des Tages und der Mode in die Kunst des Bauens

hereinzubrechen drohen. Den minder günstigen Weg haben jene Schüler van der Nüll's eingeschlagen, welche kopfüber aus der phantasievollen, grossentheils auf dem Boden der italienischen Tradition stehenden Romantik in die Formensprache der französischen Architektur überspringen, ohne Meister zu sein sowohl des klaren Ausdruckes französischer Bauformen als der Eleganz und des Tactes in Anwendung der Ornamentik, den die Franzosen zeigen. Diese Art der Behandlung der Bauformen ist der erste Schritt zu einer viel schlechteren modern-barocken Kunst, als die Zopfkunst im verflossenen Jahrhunderte je gewesen ist. Mehrere Civilbauten Wiens, die in der jüngsten Zeit aufgeführt wurden, gehen schon diesen entschiedenen Weg des Verfalles. Vor dieser Richtung kann man nicht laut genug warnen, sie ist Mode-Architektur im schlechten Sinne des Wortes. Sie ist nicht aus den Bedürfnissen unseres Kunstlebens hervorgegangen, ist nicht unser Fleisch und Blut. Und darauf kommt es doch im Kunstleben vor Allem an. Was ein Volk mit eigener Kraft geschaffen hat, das hat eine ganz eigenartige Bedeutung und vermischt sich organisch mit seinem Denken und Fühlen. Das Romanische, mag es wälsch oder fränkisch sein, bleibt uns ewig fremd. Wir gehen heute noch ganz gleichgiltig an den Denkmälern dieser wälschen Kunst vorüber, die wir aus allen Jahrhunderten an öffentlichen Plätzen sehen, während unser Herz höher schlägt bei Allem, was unser Volk geschaffen hat. Möge man nicht vergessen, dass die beiden Künstler, denen diese Zeilen gewidmet sind, aus dem Kunstleben Wiens hervorgegangen sind, mit ihren Tugenden und Mängeln Wien und dem Wiener Leben angehören, und lasse man nie die Rücksichten ausser Acht, die jede Stadt ihren besseren Söhnen schuldet!

X.

HEINRICH FERSTEL UND DIE VOTIVKIRCHE.

Heinrich Ferstel (geb. am 7. Juli 1828 zu Wien) entstammt einer echten, bürgerlichen Wiener Familie; sein Vater, ein Wiener von Geburt, Beamter in der Nationalbank, starb als Cassa-Director dieser Anstalt den 4. October 1866; seine Mutter, ebenfalls eine Wienerin, eine geborne Stache, lebt noch gegenwärtig. Dieser Ehe entsprossen sechs Kinder, ein Sohn und fünf Mädchen. Die Eltern Ferstel's waren der Typus ehrenhafter, gebildeter Menschen. Der Vater war noch in den letzten Jahren seines Lebens ein grosser, stattlicher Mann; die Mutter eine lebenswürdige, wohlwollende Frau, welche immer beflissen war, ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben und ihnen die Grundsätze bürgerlicher Ehrenhaftigkeit einzuprägen.

Der Knabe Heinrich ging in die Volks- und Normalschule, und im Jahre 1842 und 1843 in die damals mit dem polytechnischen Institute verbundene Realschule.

Im darauffolgenden Jahre trat er in das polytechnische Institut ein, welches er im Herbst des Jahres 1847 vollständig absolvirt hatte. Die Einrichtung dieser Schule, eine der wenigen hervorragenden Schöpfungen der Regierung des Kaisers Franz, war von der heutigen wesentlich verschieden. Damals gab es weder Fachschulen noch Lehrfreiheit. Die Ausbildung war eine allen Schülern gemeinsame, mit strengem Studien- und Prüfungszwang, und umfasste fünf Jahrgänge. Sie gab eine für die künftige, allerdings nicht an dieser Schule erreichbare, fachliche Ausbildung sehr tüchtige Grundlage. Die Mehrzahl

der Disciplinen war durch vortreffliche Lehrer vertreten. Es lehrten damals die Professoren Schulz v. Strasnicki, Salomon, Wilhelm Engerth, Burg, Stampfer, Meissner und Stummer.

Das Studium der Baukunst war auf eine Bauconstructionslehre beschränkt, und machte die Fortsetzung der Studien an der Architekturschule der k. k. Akademie der bildenden Künste zur nothwendigen Voraussetzung für Diejenigen, welche sich in diesem Fache ausbilden wollten.

Den Mangel eines ausreichenden Zeichen-Unterrichtes war Ferstel bestrebt dadurch auszugleichen, dass er während seiner Studienzeit an der polytechnischen Schule auch die Malerschule an der k. k. Akademie der bildenden Künste frequentirte, wo er in den Jahren 1845 bis 1848 den Abend-Unterricht unter Leitung Kupelwieser's und Ender's genoss und sich im Zeichnen nach der Antike und nach dem lebenden Modell ausbildete. Ebenso hat Ferstel sein Wissen durch Studium mehrerer ihm wichtig erscheinenden Fächer an der Universität vervollständigt. Als Ferstel im Herbst des Jahres 1847 in die Architekturschule der k. k. Akademie der bildenden Künste trat, welche damals im dritten Stocke des Mariazeller-Hofes untergebracht war, lehrten daselbst Rösner, van der Nüll und v. Siccardsburg. Im Ganzen wurde der Unterricht damals nicht sehr systematisch betrieben. Rösner leitete den stilistischen Theil und beschäftigte sich vorzugsweise mit mittelalterlicher und kirchlicher Kunst, war ein sehr liebenswürdiger, frommer Herr, durchdrungen von den Anschauungen der deutschen Romantik, von bescheidenem geistigen Horizonte. Was er aber schuf, das machte er gewissenhaft und war bestrebt, den Stil-Anschauungen der Romantiker zu entsprechen. Die Formen des christlich-romanischen Stiles lagen ihm näher, als die der Gothik, wie es die Johannes-Kirche in der Praterstrasse, die Cyrill- und Methudius-Kirche in Karolinenthal in Prag und der Dom in Diacovar in Slavonien zeigen. Van der Nüll und v. Siccardsburg waren ebenfalls Romantiker, huldigten dabei aber liberalen, modernen Anschauungen und waren weder im Leben noch in der Kunst Asceten. Mit van der Nüll hatte Ferstel anfänglich keine Beziehungen; während seiner Studienzeit in der Akademie waren v. Siccardsburg und Rösner seine

speciellen Lehrer; v. Siccardsburg vertrat das Fach der Bauconstruction und war ein wahrhaft glänzender und virtuoser Lehrer. Er beherrschte sein Gebiet mit geistiger und künstlerischer Ueberlegenheit und vermochte die Jugend, trotz des schwierigen Gegenstandes, mit sich fortzureissen. Dabei war er liebenswürdig und heiter im Umgange, ein passionirter Schiffbaumeister, ein vorzüglicher Zeichner und erfindungsreicher Kopf. Aber diese drei Professoren der Akademie waren in der damaligen Zeit schon so viel im praktischen Bauleben beschäftigt, dass sie einem systematischen Unterrichte nicht viel Zeit widmen konnten, so dass eigentlich nur diejenigen Zöglinge dann allerdings relativ viel Nutzen zogen, welche in den eigentlichen Ateliers der Professoren Beschäftigung fanden, was auch bei Ferstel durch kurze Zeit der Fall war. Auch lag damals im Herbst 1847 schon etwas von Unbehagen und Disciplinlosem in der Schule, was die bewegte Zeit ankündigte, welche demnächst über die Akademie hereinbrechen sollte. Man fühlte, dass die Dinge so nicht weiter fortgehen konnten, und als im März des Jahres 1848 der Sturm der Revolution losbrach, waren Lehrer und Schüler der Akademie rasch in den Strom der Bewegung hineingezogen. Es hat nur wenige Tage gebraucht, um die ganze Akademie aus Rand und Band zu bringen. Der Director der Akademie, der Maler Petter, war ein bon homme und ein höchst mittelmässiger Maler. Als Bildhauer fungirten Kaehssmann und Bauer, ebenfalls nur mittelmässige Kräfte, und als Director der Bauschule Peter v. Nobile, ein vornehm denkender, alter Herr. Die Leitung der ganzen Akademie lag in den Händen des Secretärs Herrn v. Remy, eines Bureaukraten der Metternich'schen Schule. In wenigen Tagen war die Autorität dieser Herren vollständig weggeblasen, dafür etablierte sich sehr bald die akademische Legion, an deren Spitze später der Porträtmaler Aigner stand. Die Schulgebäude der Akademie in der Annagasse wurden eine Kaserne der akademischen Legion. Fast sämmtliche Schüler und Professoren empfanden den grössten Freiheitsdrang und traten in dieselbe ein; nur wenige Professoren und noch weniger Schüler hielten sich von der Bewegung der akademischen Legion ferne. Van der Nüll und v. Siccardsburg traten als Officiere in die vierte Compagnie

dieser Legion ein, in welcher auch Ferstel als Legionär diente. Die Legion hatte ein eigenes Costüme; noch existirt eine Statuette von Hans Gasser, welche den akademischen Legionär treu wiedergibt. In dieser Zeit war auch bei Heinrich Ferstel nicht an Studien zu denken. Dass besonders die jüngeren Architekten an allen Bewegungen Gefallen fanden, welche den Sturz der Bau-Bureaukratie herbeiführten, ist leicht begreiflich.

Indessen trat in der väterlichen Familie Ferstel's eine grosse Veränderung ein. Vater Ferstel wurde im August 1848 von Wien nach Prag versetzt, um als Vorstand der Bankfiliale in Prag zu fungiren. Von dort aus mag der Vater Ferstel bemerkt haben, welchen Gefahren der Sohn entgegenginge, wenn er länger in der akademischen Legion bliebe. Auf den bestimmten Befehl seines Vaters reiste die Mutter mit der ganzen Familie im October nach Prag ab, wenige Tage früher, als die Thore Wiens geschlossen wurden. Drei Tage dauerte die Reise der Familie Ferstel nach Prag. Alle Wege waren bereits voll von den Truppen des Fürsten Windischgrätz, die bestimmt waren, den Herd der Revolution in Wien zu zerstören. Auf diese Weise entging Heinrich Ferstel dem verhängnissvollen Treiben der akademischen Legion; er blieb der Kunst erhalten. Den Winter über beschäftigte sich Ferstel in Prag mit Privatstudien. Dort lernte er die Familie eines Finanzbeamten, Herrn Fehlmayer, eines Wiener von Geburt, und seine reizende Tochter Charlotte, ein mit lebhaftem Geiste ausgestattetes Mädchen, kennen, die er später als Gattin heimführen sollte. Er verlobte sich mit ihr bereits im Jahre 1853.

Im Herbste des Jahres 1849 ging Heinrich Ferstel wieder nach Wien, um, soweit es eben ging, seine architektonischen Studien fortzusetzen. Er wohnte gemeinsam mit einem Schulkollegen, dem jungen Architekten Endlicher, einem feinsinnigen Kopf, der später das österreichische Pilgerhaus in Jerusalem baute und frühzeitig starb. Ferstel beschäftigte sich damals in seinen Mussestunden mit dem Studium der antiken Architektur, die grossen Werke von Stuart und Revett sich zum Ausgang nehmend. Mit einigen seiner Schulkameraden machte er eine Eingabe, in welcher ich aufgefordert wurde, für die jungen Architekten Vorträge über Kunstgeschichte zu halten. Die Geister fingen an,

sich wieder zu beruhigen, bei den Ernsteren machte sich ein lebhafter Drang bemerkbar, das Gebiet des Wissens und des Könnens auszudehnen. Damals hatte ich Gelegenheit, Ferstel kennen zu lernen. Mich fesselte seine Erscheinung — er war der Typus eines hübschen Wiener — sein ausserordentlicher Fleiss und seine enthusiastische Hingabe an die Kunst, speciell an die Architektur. Seit der Zeit stand ich mit ihm in directer und intimer Verbindung. Sie erlitt keine Trübung, keine wie immer geartete Störung. Meine Hinneigung zu ihm wuchs mit den Jahren; ich freute mich an seinen Erfolgen, an seinem steigenden Ruf. Unser Freundschaftsband knüpfte sich noch enger, als er eine Familie gründete. Erst im Herbst des Jahres 1849 wurden die Schulen der Akademie der bildenden Künste wieder eröffnet. Ferstel nahm an den perspectivischen Vorträgen des Professors van der Nüll Theil und übte sich vorzugsweise bei v. Siccardsburg und Rösner, welch' Letzterer nach dem Abtreten Peter v. Nobile's provisorisch die Directorats-Geschäfte der Architekturschule führte und mit verschiedenen architektonischen Entwürfen beschäftigt war. Am Schlusse des Schuljahres 1849/50 erhielt Ferstel die Rosenbaum'schen und Fr. v. Haggmüller'schen Preise, welche ihm die Mittel gaben, eine Studienreise nach Deutschland, vorzugsweise nach München, zu machen.

Unterdessen war im staatlichen Kunstwesen eine grosse Veränderung vor sich gegangen, es leitete damals das Unterrichts-Ministerium der geistvolle Minister Graf Leo Thun, dem Oesterreich die Reorganisation insbesondere des höheren und mittleren Unterrichtswesens verdankt. Leo Thun berief seinen älteren Bruder Graf Franz Thun, der sich um Hebung der bildenden Kunst in Prag wesentliche Verdienste erworben hat, nach Wien, und durch ihn kam Christian Ruben, der damals Director der Akademie der patriotischen Kunstfreunde in Prag war, als Director der Akademie der bildenden Künste nach Wien. Ruben war bekannt als Schüler von Cornelius, ein lebenswürdiger, gebildeter Künstler, aber von geringerer künstlerischer Schöpferkraft. Christian Ruben und der Graf Franz Thun standen ganz auf dem Standpunkte der Münchener Schule und glaubten gewiss das Beste für die Akademie der bildenden Künste zu thun, wenn sie dasjenige anstrebten, was in München

zum Durchbruche gekommen war. Principiell allem französischen Wesen abgeneigt, haben sie auch die akademischen Preise und die sogenannten Kaiserpreise abgeschafft. Da aber diese Preise ein grosser Sporn für die akademische Jugend waren, indem mit den Kaiserpreisen zugleich ein Reise-Aufenthalt in Rom in Verbindung stand, so hatten die jüngeren Architekten weniger Veranlassung, länger die Architekturschule zu besuchen, umsomehr als deren Organisation noch lange auf sich warten liess. Ferstel verliess die Akademie und trat in das Atelier seines Onkels, des fürstlich Kinsky'schen Architekten Fr. Stache¹⁾, ein, hoffend, dass er im Atelier eines praktisch beschäftigten, gebildeten Architekten grösseren Nutzen für seine Ausbildung ziehen würde, als an der Akademie. Sind ja damals die akademischen Verhältnisse nichts weniger als klar und erquicklich gewesen.

Ferstel blieb drei Jahre (von 1851 bis 1853) in dem Atelier seines Onkels. In den Wintermonaten war er mit den Arbeiten Stache's im Atelier beschäftigt; die Sommermonate brachte er grösstentheils bei den verschiedenen Bauten zu, deren Ausführung das Atelier Stache übernommen hatte. In die Reihe dieser Arbeiten gehörten die Restaurationsarbeiten bei dem Grafen Clam-Gallas zu Reichenberg, dem Fürsten Lobkowitz zu Berkowitz, dem Fürsten Kinsky zu Heřmanmestez. Auch die Entwürfe zu dem Schlosse des Baron Dobřenzky in Dobřenitz, die Schloss-Restaurations des Grafen Theodor Thun bei Choltic, zwei Entwürfe für den Bau eines Schlosses des Fürsten Clary-Aldringen in Hernskretschen und den Entwurf zu einem Schlosse des Grafen Albert Nostitz bei Türmitz in der Nähe von Teplitz stammen aus jener Zeit. Von den letztgenannten Entwürfen kam aber nur das Türmitzer Schloss des Grafen Nostitz zur Ausführung. Der Bau wurde im Jahre 1853 be-

¹⁾ Friedrich Stache (geb. zu Wien 1814), ein Zögling des Wiener Polytechnicums und der Wiener Akademie, hatte damals schon einen geachteten Namen als gebildeter und feinsinniger Künstler. Als fürstlich Kinsky'scher Architekt hatte er für Fürst Kinsky die Restauration und innere Einrichtung des Wiener Palais im modernen Geiste durchgeführt, im Jahre 1854 die Herstellung der architektonischen Umrahmung und Aufstellung des Mosaikbildes nach dem Abendmahle Leonardo da Vinci's geleitet und sich später durch die Gründung des Wiener Künstlerhauses wesentlich verdient gemacht.

gonnen und 1855 vollendet. Die innere Ausstattung desselben wurde erst im Jahre 1857 durchgeführt.

Es ist begreiflich, dass eine so reiche und vielseitige, theilweise praktische Thätigkeit dem jungen Architekten ausserordentlich zu statten kam und sein Talent früher zur Reife brachte, als es unter anderen Verhältnissen möglich gewesen wäre. Denn selten kommen jüngere Architekten in so frühen Jahren in die Lage, sich bei bedeutenderen Bauten praktisch zu bethätigen. Dazu kam die gehobene Stimmung der Zeit, die Atmosphäre geistiger und politischer Freiheit, welche Künstler vor dem Jahre 1848 nicht zu athmen vermochten. Die politische Aufregung förderte zugleich die Thatenlust und den Bruch mit der staatlichen Bau-Bureaukratie, welche früher auf alle Architekten wie ein Alp gedrückt hatte, und eröffnete den jüngeren Architekten eine glänzende Perspective in die Zukunft. Nach und nach bürgerte sich die Gewohnheit der Concurrenzen für öffentliche Bauten in Wien ein. Es fehlte allerdings an einer gesetzlichen Grundlage dafür — und sie fehlt noch heutigen Tages — aber es war in den damaligen Zeiten die öffentliche Meinung dem Concurrenzwesen so günstig, dass es Niemand gewagt hätte, bei öffentlichen Bauten willkürlich oder eigenmächtig vorzugehen. Die früher von der Landes- und Hof-Baudirection ausgeübte Censur architektonischer Projecte, unter welcher selbst die Professoren der Akademie zu leiden hatten, war seit dem Jahre 1848 aufgehoben. In diesen Zeiten theilten sich Stache und Ferstel an den Entwürfen für den Umbau des Bürgerspitals und an der Concurrenz für den Bau einer Pfarrkirche am Breitenfeld. Dieser letzte Bau kam aber nie zur Ausführung, obgleich hinlängliche Fonds vorhanden waren, indem der Bau zum Andenken des verstorbenen Kaisers Franz hätte ausgeführt werden sollen. Diese Concurrenz-Arbeit hatte für Ferstel den Vortheil, dass man auf den aufstrebenden, hochbegabten jungen Künstler aufmerksam wurde. Beiläufig um dieselbe Zeit arbeiteten Stache und Ferstel an einem Votiv-Altare für die Barbara-Capelle zu St. Stefan. Dieser wurde im Jahre 1853 durch eine Reihe adeliger Damen, an deren Spitze die Fürstinnen Lobkowitz und Kinsky standen, bestellt; er wurde im gothischen Style aufgeführt und mit Gemälden von

Karl Blaas und Karl Geiger geschmückt; die Bildhauer-Arbeit des Altars wurde von Schönthaler geliefert. Da das Talent Ferstel's nicht unbemerkt blieb, so wurde ihm, trotzdem keine Kaiserpreise mehr vertheilt wurden, im September 1854 ein kaiserliches Stipendium für eine einjährige Studienreise nach Italien zu Theil. Bis in diese Zeit hinein war Ferstel in directer Verbindung mit Stache. Aber so förderlich auch diese für die jüngeren Jahre des Architekten gewesen war, so reifte in ihm doch immer mehr der Entschluss, sich selbstständig zu machen und auf eigene Füße zu stellen. Die äussere Veranlassung hiezu bot die Vermählung eines Studiengenossen, des Architekten Köchlin, mit der zweitältesten Schwester Ferstel's, Marie, im Jahre 1854. Heinrich Ferstel vertauschte nun seine Wohnung bei Stache mit der bei seinem Schwager Köchlin. Aber der entscheidendste Schritt war ohne alle Frage, dass er bei der eben ausgeschriebenen Concurrrenz für den Bau der Votivkirche jede Gemeinsamkeit mit irgend einem ihm befreundeten Architekten ablehnte und den Muth fasste, bei dieser grossen und bedeutsamen Concurrrenz, zu der die hervorragendsten Architekten des In- und Auslandes eingeladen waren, mit einem eigenen Projecte und ganz selbstständig in die Arena des Wettkampfes einzutreten. Er fühlte die Kraft in sich zu einer selbstständigen und bedeutsamen That. Mit der Concurrrenz-Arbeit für die Votivkirche schliessen gewissermassen auch die Studienjahre des Künstlers ab; er stand damals im 26. Jahre seines Lebens.

Das ruchlose Attentat des ungarischen Schneidergesellen Libény auf das Leben des Kaisers am 18. Februar 1853 sollte die Veranlassung zu dem herrlichsten Denkmale der gothischen Kunst des 19. Jahrhunderts sein. Jedermann fühlte, dass es irgend einer öffentlichen Kundgebung bedurfte, um den verübten Frevel zu sühnen. Als daher der älteste Bruder des Kaisers, Erzherzog Max, am 23. Februar 1853 einen öffentlichen Aufruf erliess zur Sammlung von Beiträgen für Errichtung eines Kirchenbaues zur Erinnerung an die Rettung des Kaisers aus Lebensgefahr und zugleich den Wunsch aussprach, „dass dieses Gotteshaus in Wien in gothischem Stile errichtet werden solle, welcher ohne Zweifel am besten geeignet sei, dem Auf-

schwunge und dem Reichthume des christlichen Gedankens durch die Baukunst Ausdruck zu geben", da kam der Erzherzog den Wünschen der Bevölkerung nicht minder als den Wünschen der Architekten, insbesondere der jüngeren, entgegen. Am 2. April 1854 enthielt die „Wiener Zeitung" das Programm für den Conkurs des Kirchenbaues, demgemäss zur Theilnahme an dem Concurse für die in Wien zu erbauende Votivkirche alle Architekten des In- und Auslandes eingeladen wurden; die Kirche sollte im gothischen Stile erbaut werden, zwei Thürme erhalten und ausser dem Haupt-Altare sollten nur noch zwei Altäre angebracht werden; es sollten keine Emporen, sondern zwei Oratorien sich in der Kirche befinden. Die schliessliche Wahl des Planes hatte sich Erzherzog Max vorbehalten unter Beirath seines Onkels, des Königs Ludwig von Baiern. Den Vorsitz des leitenden Comités führte der Erzbischof von Wien, als Secretär fungirte Dr. Perthaler. Diesem Concurrenz-Aufrufe leisteten 75 Architekten Folge. Der erste Preis (1000 Ducaten) wurde dem Architekten Ferstel zugesprochen; ausserdem wurden die Architekten Vincenz Statz und Friedrich Schmidt, Beide in Köln, G. G. Ungewitter in Cassel, Wilhelm Doderer in Klosterbruck bei Znaim, Jacob Schmitt-Friedrich in Bamberg, Ferdinand Kirschner in Wien, Prof. Karl Rösner in Wien und Alois Langner in Breslau mit je 1000 Gulden prämiirt. Von den nichtdeutschen Architekten haben sich nur Italiener an der Concurrenz betheiligt; auch diejenigen Architekten, welche nicht mit der gothischen Richtung sympathisirten, hatten sich selbstverständlich von der Concurrenz ferngehalten. Ein flüchtiger Blick auf die eben angeführten Namen hingegen zeigt, dass die Hauptträger der deutschen gothischen Kunstbewegung bei diesem Anlasse auf dem Kampfplatze erschienen waren.

Die Concurrenz zum Votivkirchen-Bau, welche eine so glänzende Bethätigung der gothischen Stilweise zu Tage förderte, war keine vereinzelte Erscheinung in jener Zeit, sie war nur ein Glied der Culturbewegung Wiens, welche die künstlerischen Kreise nicht minder ergriff als die literarischen. Ein Aufsatz über die kirchliche Architektur in Oesterreich, den ich im Februar 1853 in den „Oesterreichischen Blättern für Kunst

und Literatur" veröffentlichte, weist auf die Symptome dieser Bewegung hin.¹⁾ Wer mehr oder minder an dem Monumentalbau der Votivkirche mitwirkte, hatte die geistige Atmosphäre dieser gothischen Strömung in Wien geathmet. Nichts war daher begreiflicher, als dass die Projecte für die Votivkirche in gothischem Stile entworfen wurden. Würde es auch nicht ausdrücklich ausbedungen worden sein, es würde damals kein Architekt einen anderen Stil für einen Kirchenbau in Wien für passender gehalten haben, als eben den gothischen. Diejenigen Architekten, welche anderen Kunst-Anschauungen huldigten, richteten ihre Aufmerksamkeit nicht auf die kirchliche Architektur; die jüngere Architekten-Generation dagegen wandte sich fast ausschliesslich mit Enthusiasmus der gothischen Richtung zu. Heutigen Tages ist es anders, aber damals war das Studium des Mittelalters, die Bewunderung für die kirchlichen Bauten am Rhein an der Tagesordnung. In Prag dominirte diese Richtung vollständig; sie wurde vertreten durch den Grafen Franz Thun, der die Reichensperger'schen Anschauungen über christlich-germanische Kunst adoptirt hatte, durch den Steinmetz- und Stadt-Baumeister Kranner und den Professor an der Akademie der bildenden Künste, Grueber. In Wien gab es eine eigene kleine Gemeinde von Künstlern und Kunstfreunden, die sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigte, theilweise mit vorwiegend wissenschaftlichen Gesichtspunkten, wie es bei Dr. Melly, Dr. G. Heider, bei Baron Ed. Sacken der Fall war; dann waren es Künstler von specifisch religiöser Richtung, wie Klein, die Architekten Ernst und Leopold von Oescher, die aus der Gothik ein förmliches architektonisches Glaubensbekenntniss machten und die es sich nicht nehmen liessen, dass das Gothische die eigentlich vaterländische und national-deutsche Bauweise gewesen sei. Auch der damals in Wien lebende Architekt Essenwein und Albert v. Camesina gehörten in diesen Kreis von Freunden mittelalterlicher Kunst und Anhängern mittelalterlicher Bauweise. An der Akademie der bildenden Künste war die christlich-romantische Richtung durch die Professoren Führich, Kupelwieser, Schulz, Rösner

¹⁾ Dieser Aufsatz ist in diesem Bande (Nr. XI) abgedruckt.

am meisten vertreten, die zwar keine Parteigänger der gothischen Richtung waren, aber das Christlich-Religiöse oder vielmehr Katholisch-Kirchliche in den Vordergrund stellten. Keiner von ihnen besass ein so entschiedenes Talent, solche Willensstärke und jenen idealen Schwung, wie Führich, wodurch er den mächtigsten Zauber auf die ganze akademische Jugend ausübte. Da Nobile's antikisirende Richtung gänzlich einflusslos geblieben war und van der Nüll und Siccardsburg eigene, modern-romantische Wege zu gehen versucht hatten, so wirkte die gothische Richtung als die herrschende und die durch die Literatur am meisten getragene, mit einer Art von geistiger Schwerkraft auf alle jungen Architekten, die sich auch mit Feuereifer dem Studium der mittelalterlichen Kunstdenkmale hingaben. Damals waren es insbesondere die Werke von Kugler und Schnaase, von Moller und Boisserée, mit welchen die jüngeren Architekten sich beschäftigten, und getragen von der politischen Stimmung der damaligen Zeit, gehoben durch das bei den Oesterreichern wiedererwachte deutsche Nationalgefühl, wurde es gewissermassen selbstverständlich, dass, wenn irgend ein hervorragendes kirchliches Baudenkmal zur Ausführung kommen sollte, kein anderer Stil in höherem Grade hiezu berufen schien, als der gothische. Niemand zweifelte an der Kirchlichkeit des Stiles und seinem ausschliesslichen Berufe für monumentale kirchliche Architektur. Dass die Votivkirche in gothischem Stile gebaut werden musste, das hielten Künstler und Laien, Gelehrte und Ungelehrte daher für eine von vornherein ausgemachte Sache.

Keinem Architekten kann man es auch heutigen Tages versagen, dass er, insbesondere für einen kirchlichen Bau, den gothischen Stil wähle, aber die Forderung ist berechtigt, dass der Architekt allen den Anforderungen, welche man an jede künstlerische Production jetzt stellt, vollständig genüge. Jenen Stil unbedingt zu verwerfen ist ebenso wenig gerechtfertigt, als ihn als den allein berechtigten Kirchenstil hinzustellen. Während der Zeit des Baues der Votivkirche hat sich ein so rascher Umschwung in den Anschauungen über die Bedeutung der Stile in der modernen Baukunst vollzogen, dass bei dem Beginne des Baues der Votivkirche jener Baustil perhorrescirt

wurde, welcher am Tage der Vollendung der Kirche selbst in Wien als der echte Stil unseres Jahrhunderts bezeichnet wird. Diese Wandlungen in der Anschauung des Publicums haben glücklicherweise auf das Bauwerk selbst keinen Einfluss genommen, und heutigen Tages betrachtet Jedermann die Votivkirche als eines der schönsten Denkmale der Architektur, nicht weil, noch trotzdem es ein gothischer Bau ist. Das Urtheil über die architektonische Schönheit ist nur zu einem geringen Theile abhängig von der Werthschätzung des Stiles selbst.

Es liegt in jedem architektonisch entwickelten Baustile ein Geheimniss künstlerischer Schönheit verschlossen; nicht Jedem ist es gegeben, die Eigenthümlichkeiten dieser Schönheit zu empfinden und zu erkennen. Nicht jeder Architekt vermag das Stilgerechte mit architektonischer Schönheit zu verbinden; gerade unter den Verehrern des gothischen Stiles, unter den Gelehrten wie Ungelehrten, den Malern, Bildhauern und Architekten, gibt es nicht Wenige, die gewisse Schroffheiten des gothischen Stiles, die sich auf alle Gebiete der Kunst ausdehnen, für die Eigenthümlichkeiten des Stiles selbst halten und dasjenige, was als unschön in der historischen Entwicklung des Stiles hervorgetreten ist, als Laune oder Unbeholfenheit der damaligen Künstler erklärt werden muss, als unwandelbares Schönheitsgesetz der gothischen Architektur bezeichnet haben. Wie schnell war man daher bei der Hand, Schlagwörter zu erfinden, um die Mängel der modernen Gothik zu decken. Die Härten in der coloristischen Behandlung gothischer Decorationsweise, unverstandene plastische Formen wurden charakteristisch genannt. Gewaltsame Bewegungen des Körpers, die sich an Kunstwerken des 13. und 14. Jahrhunderts sehr gut erklären lassen, wurden als Eigenthümlichkeiten der künstlerischen Empfindung proclamirt; es hat wirklich nicht viel gefehlt, so würde das Hässliche für schön, das Unharmonische für harmonisch, das Karrikirte für stilvoll gehalten worden sein. Insbesondere haben jene Künstler, welche von Alterthümelei angekränkt selbst ein gering entwickeltes Schönheitsgefühl besitzen, am meisten dazu beigetragen, die Anschauungen des Publicums über architektonischen Stil zu verwirren und die

Grundbegriffe architektonischer Schönheit zu trüben. Aber es liegt in dem gothischen Stile eine unverwüstliche künstlerische Schönheit. Das Erhabene, das Majestätische, das Mystisch-geheimnissvolle kommt bei ihm, wie bei dem Aegyptischen, zu voller Geltung. Wer keine Empfindung für die Poesie des Erhabenen hat, dem bleibt die Schönheit der Gothik verschlossen; der Künstler, welcher diese Schönheit nicht empfindet, der wird sie nie zum Ausdruck bringen können. Niemand wird es gegenwärtig einem Künstler verargen, wenn er den gothischen Stil, als seiner Empfindungs- und Denkungsweise ferne stehend, nicht pflegt, aber wenn ein Künstler sich einmal der Ausdrucksweise gothischer Formen bedient, dann genügt es nicht, dass er die Formen richtig behandelt, sondern er muss es auch verstehen, die gothischen Schönheiten nachzuempfinden und zu neuem künstlerischen Ausdrucke zu bringen. Und das ist es, was Heinrich Ferstel in der Votivkirche meisterlich gelungen ist. Es ist die Votivkirche nicht bloß ein stilgerechter, sondern ein schöner Bau, dessen künstlerische Wirkung selbst Derjenige empfinden muss, der mit der Stilrichtung nicht sympathisirt. In der Zeit, in welcher Ferstel den Concurrenz-Entwurf für die Votivkirche arbeitete und schliesslich auch den Preis erhielt, in den Jahren 1854 und 1855, machten sich durch das Jahr 1848 hervorgerufene Zustände in dem gesammten Architekturleben Wiens geltend, die auf jeden in Wien lebenden Architekten, namentlich auf jeden österreichischen, mächtig einwirkten. In der damaligen Zeit war es für einen jungen, österreichischen Architekten nicht leicht, sich Bahn zu brechen. Vor dem Jahre 1848 hemmte das Polizeisystem und die Bau-Bureaukratie die Entwicklung des künstlerischen Elementes unter den Architekten, nach dem Jahre 1848 war es die Concurrenz mit den massenhaft nach Wien strömenden ausländischen Architekten, welche es einem einheimischen, jüngeren Baukünstler sehr erschwerte, sich Geltung zu verschaffen. Vor dem Jahre 1848 hat nur Professor Ludwig Förster, der eine Ausnahmstellung im Wiener Bauleben einnahm, ausländische Architekten in sein Atelier hereingezogen. Förster, der die Ansicht vertrat, und sie war in der damaligen Zeit eine vollständig berechtigte, dass die österreichischen Schulen für Architektur weder am Polytech-

nicum, noch an der Akademie der bildenden Künste hinreichend gut organisirt seien, um Architekten der verschiedensten Bauzweige heranzubilden, zog von Deutschland jüngere Architekten an sich, welche in den besser organisirten deutschen Anstalten ihre Ausbildung erhalten hatten, besonders jene, welche an der Berliner Bauschule gebildet waren. Förster, der eine grosse Anzahl von Bauten, sowohl auf dem Gebiete der höheren Architektur als der Civilbaukunst durchzuführen hatte, und der nebenbei noch das einflussreiche Journal „die allgemeine österreichische Bauzeitung“ leitete, musste sich um jüngere Architekten umsehen, die zugleich tüchtige Arbeitskräfte, literarisch und artistisch gebildet und in den verschiedensten Zweigen der Baukunst gründlich versirt waren. So wurden Fuss, Hansen, Georg Müller u. A. m. nach Wien, d. h. in's Atelier Ludwig Förster's gezogen. Aber ausser dem Förster'schen Atelier gab es vor dem Jahre 1848 keinen hervorragenden Architekten, der Ausländer gewesen wäre und Ausländer an sich herangezogen hätte. Förster galt in der damaligen Zeit, und mit Recht, als Autorität. Er war gewandt und arbeitstüchtig, Herr der Sprache und wusste sich Ansehen zu verschaffen. Trotzdem er Preusse und Protestant war, erhielt er damals den Professortitel — eine in jener Zeit ganz ungewöhnliche Auszeichnung. Nach dem Jahre 1848 veränderte sich aber die Stellung der österreichischen Architekten gegenüber den deutschen wesentlich. Alle Hemmnisse, welche dem Einwanderern nicht-österreichischer Architekten entgegenstanden, waren mit einem Male beseitigt. Da die Bewegung in Wien im Jahre 1848 wesentlich eine deutsche war, so kam die öffentliche Meinung insbesondere den deutschen Architekten in hohem Grade zu statten. Bei den meisten öffentlichen Concurrenzen, sowohl bei allgemeinen als speciellen Concurrenzen, wurden deutsche Architekten, auch jene, welche ihren Aufenthalt nicht in Oesterreich hatten, zugelassen. Die Bewegung, welche durch die Berührung mit den deutschen Architekten hervorgerufen wurde, war im Ganzen, und insbesondere in den Jahren zwischen 1848 und 1860, eine für den Aufschwung der Architektur Oesterreichs sehr günstige. Die Bau-Bureaukratie wurde in den Hintergrund gedrängt, die Architektur kam als Kunst zur Geltung, Anregungen der ver-

schiedensten Art machten sich geltend, die Anschauungen des Publicums und der Künstler wurden geläutert und gehoben.

In den ersten Jahren der Bewegung war Wien ein Anziehungspunkt für hervorragende Persönlichkeiten der Literatur und Kunst. Noch hoffte man in Oesterreich sowie im Deutschen Reiche, dass die Verbindung zwischen den beiden Staatskörpern eine dauernde und mit der Zeit festere werde. Damals lebten in Wien mehrere ganz hervorragende deutsche Architekten, vorwiegend Anhänger der romantischen Schule, Georg Müller und Essenwein; die jüngeren Architekten, wie Statz und Friedrich Schmidt, die in Köln lebten, richteten auf Wien ihr Augenmerk. Diese erste deutsch-österreichische Strömung in der Architektur hatte einen vorwiegend künstlerischen Charakter und unterschied sich wesentlich von einer späteren Strömung, welche ihren Ausgangspunkt von der Stadterweiterung nahm und bei welcher es sich in erster Linie darum handelte, die grosse Bau-Bewegung in Wien geschäftlich auszubeuten. In dieser Zeit kamen Schwaben nach Wien, dann auch vorzugsweise Norddeutsche, die eine ganze Schaar von Landsleuten nach sich zogen, rührige, gut geschulte Leute, welche die Gelegenheit trefflich zu benützen verstanden, geschäftlich sich zu bethätigen und Stellungen zu erringen. In beiden Zeitströmungen aber wurde es jüngeren österreichischen Architekten sehr schwer, festen Fuss zu fassen und sich als Künstler Geltung zu verschaffen. Dazu kam noch, dass das Wiener Publicum sich selbst schwer über die künstlerische Bedeutung eines Architekten ein selbstständiges Urtheil zu bilden im Stande war und dass der vulgäre Wiener Liberalismus Alles, was vom Auslande kam, kritiklos begünstigte. Diese äusseren Verhältnisse muss man im Auge haben, um die Schwierigkeiten beurtheilen zu können, welche jedem jüngeren Künstler in Wien, aber besonders einem Architekten, entgegenstanden, wenn er zum ersten Male auftrat und sich auf das schwankende Meer der Concurrenzen einliess oder einlassen musste. Und doch war seit der Zeit der Concurrenz zum Ausbaue der Altlerchenfelder Kirche der üblich gewordene Weg der Concurrenzen der einzige, welcher einen begabten Architekten in das öffentliche Bauleben einzuführen im Stande war.

Bei einer solchen Concurrrenz, es war dies die Concurrrenz zum Baue der Votivkirche, wurde auch der Name Heinrich Ferstel's zum erstenmale in weiteren Kreisen bekannt. Als die „Wiener Zeitung“ am 10. Juni 1855 die Zuerkennung der Preise kundgab, war Ferstel nicht in Wien. Die Arbeit dieses Projectes war für ihn eine gewaltige; zum erstenmale arbeitete der junge Künstler an einem grösseren Werke für sich allein, folgend den Inspirationen seines Geistes und seiner Phantasie. In der relativ kurzen Zeit von vier Monaten ist das Werk entstanden und hatte all' seine geistigen und physischen Kräfte in grösste Spannung versetzt. Es war begreiflich, dass er nach solchen Aufregungen äusserer und innerer Art mit wahrer Freude, nachdem er das Project übergeben hatte, im März 1855 die Reise nach Italien antrat, die ihm das 1854 erhaltene kaiserliche Stipendium ermöglichte. Er durchzog die allen Künstlern so heiligen Gefilde Italiens und kam am Palmsonntag nach Rom. Die im Mai erfolgte Eruption des Vesuvs veranlasste ihn, gleich der Mehrzahl der damals in Rom weilenden Fremden, nach Neapel zu reisen, um das grossartige Schauspiel zu geniessen. Dort traf ihn am 29. Mai ganz unerwartet die Nachricht von der Entscheidung, welche der Erzherzog Ferdinand Max und der König von Baiern in Rom getroffen hatten. Ersterer war zum Besuche des Papstes nach Rom gekommen und wollte dem jungen Künstler dort die Freudenbotschaft seines Sieges bei der Concurrrenz zum Votivkirchen-Bau persönlich mittheilen. In Abwesenheit des Künstlers erfolgte die Mittheilung telegraphisch. Ferstel dachte wohl nach dem, was ihm von Wien berichtet wurde, dass seine Arbeit Anerkennung finden würde; aber wie war er überrascht und erfreut, als ihm die Kunde wurde, dass ihm der erste Preis zuerkannt und mit demselben zugleich der Auftrag für den Bau ertheilt worden sei. Das kam dem jungen, im Bauleben noch wenig bekannten Künstler ganz unerwartet. „Die Veranlassung meiner Abberufung,“ so schreibt er den 31. Mai an seine Braut von Neapel, „hat mich zu sehr aufgeregt, um vernünftig schreiben zu können. Schreiben wir uns den gestrigen Tag mit goldenen Lettern in die Geschichte unseres Lebens — er ist gewiss der wichtigste meines Tagebuches, einer der wichtigsten meines Lebens. . . . Der öster-

reichische Gesandte theilte mir eine an mich gerichtete telegraphische Depesche des Erzherzogs folgenden Inhalts mit: *Gedo di tutto cuore in potervi annunciare, che il vostro disegno è il preferito. È per me una compiacenza speciale, che la scelta fra 75 sia caduto sopra di voi. Roma d. 29. Mai 1855.* Einige Zeit noch hielt sich Ferstel in Neapel, dann in Rom auf. Freudigen Herzens, aber nur kurze Zeit, blieb er noch in Italien, flüchtig bereiste er Ober-Italien und war im Herbste 1855 wieder in Wien.

Die Berufung Ferstel's zum Baue der Votivkirche war nicht nur ein Ereigniss für ihn selbst, sondern auch für die gesammte Künstlerwelt. Es war gewiss auch einer der merkwürdigsten Punkte der Concurs-Ausschreibung, dass zugleich mit der Zuerkennung des ersten Preises die Ausführung des Baues in die Hand des Prämiirten gegeben war, denn der Preis war nicht für den besten Plan bestimmt, sondern ausdrücklich „für den zur Ausführung gewählten Plan“. Es ist dieser Umstand bezeichnend für Personen und Zustände im damaligen Oesterreich. Erzherzog Ferdinand Max war glücklicherweise jung, hochstrebenden Geistes, voll der grössten Entwürfe, Romantiker im eigentlichsten Sinne des Wortes. Ihm war es ohne Zweifel höchst sympathisch, so zu handeln, wie die junge Welt des Mittelalters und der Renaissance. Zwischen dem erfindenden Künstler und dem ausführenden gab es keine Schranke. Man traute eben dem erfindenden Geiste auch die Kraft zur Durchführung zu. Wie Julius II. den noch jungen Rafael zu den grössten Aufgaben der Malerei heranzog, so legte Erzherzog Ferdinand Max den Bau in die Hände desselben jungen Architekten, der den Bau so geistvoll entworfen hatte. Ganz Wien, vor Allem die Wiener Künstlerwelt, stimmte freudig dem Beschlusse des Erzherzogs zu. Mit diesem Bau trat Oesterreich, speciell Wien, in eine gewaltige Bau-Aera ein. Ein Blatt in der Monumentalgeschichte Neu-Wiens war damit aufgeschlagen! Der Ausführung des Baues aber standen noch eine Reihe von Hindernissen entgegen. Vorerst musste die Frage des Bauplatzes entschieden werden. Da der ursprünglich in Aussicht genommene Platz oberhalb des Belvedere manchen Bedenken begegnete, und da der vom Archi-

tekten vorgeschlagene Platz auf den Glacisgründen lag, deren Verbauung vor der Stadterweiterung fortificatorische Hindernisse entgegenstanden, so bedurfte es einiger Zeit, um der Votivkirche denjenigen Platz zu sichern, welchen sie heute einnimmt. Mit kaiserlicher Entschliessung vom 20. October 1855 wurde derselbe zum Baue der Votivkirche bestimmt. Auch die Organisation des Bauwesens nahm einige Zeit in Anspruch, denn es handelte sich bei dieser Organisation darum, nicht schablonenmässig vorzugehen, sondern man wollte den Bau in dem grossen Geiste durchführen, wie es in jenen Zeiten üblich war, in welchen die deutschen Bauhütten in Flor standen, in welchen jene herrlichen Dome und Münster emporstiegen, die wir nach Jahrhunderten noch bewundern und nachahmen. Und so wurde auch beschlossen, für den Bau der Votivkirche, im Geiste der alten deutschen Baumeister, eine Bauhütte (wie es ja auch einst bei St. Stefan der Fall war) zu errichten und den Bau in eigener Regie durchzuführen.

Zur Leitung der Bauhütte wurde der Architekt, Baumeister und Steinmetz Josef Kranner (geb. in Prag 1801) berufen, ein Mann, der seinen Fähigkeiten und seinem Charakter nach vollständig geeignet war, eine solche Stellung erfolgreich einzunehmen. Er war der Typus eines biedereren und ehrlichen Deutschböhmen und vollständig erfahren in allen Techniken, welche sich auf das Steinmetzhandwerk und auf die gothische Kunst beziehen. Ein treuer Anhänger der deutsch-romantischen Schule, vertraut mit dem Bauwesen der deutschen Gothik, besass er ganz vorzügliche Eigenschaften des Charakters, die nicht blos der Architekt Ferstel hochschätzte, sondern die auch geeignet waren, den Handwerkern, speciell den Steinmetzen, Vertrauen für ihn einzuflössen. Seine künstlerische Begabung war keine geringe und hat sich speciell bei dem Denkmale des Kaisers Franz auf dem Altstädter Quai in Prag bewährt. Seine Bedeutung als Architekt war eine geringere und er konnte sich nicht gegenüber jenen jüngeren hochbegabten Architekten behaupten, welche damals in Wien ihren Mittelpunkt gefunden hatten. Aber als Steinmetz, im vollendetsten Sinne des Wortes, stand er ganz auf der Höhe seiner Aufgabe und war er der rechte Mann an diesem Orte. Er

gehörte mit Ch. Ruben u. A. zu dem Kreise vorwiegend Prager Künstler, welche Graf Franz Thun nach Wien gezogen hatte.

Kranner stand als Oberwerkmeister der Bauhütte vor; ihm waren die Poliere und das gesammte Arbeitspersonale untergeordnet. Obwohl der Obermeister zu directem Eingreifen berechtigt ist, so soll er nicht ohne Noth die Poliere umgehen, welche als Meister den Gesellen vorstehen und deren nächste Vorgesetzte sind. Den Polieren gegenüber wird gute Behandlung und ehrenhaftes Benehmen zur Pflicht gemacht, vor Allem wird darauf gesehen, dass in der Bauhütte ein anständiges und gesittetes Benehmen herrscht. Die Lehrjungen sind an Sonn- und Feiertagen zum Schul- und Religionsunterrichte anzuhalten. In der Bauhütte ist eine Kranken- und Unterstützungscasse zu bilden. Die Bauhütte selbst soll eine Pflanzschule für tüchtige Steinmetzen werden. Es wurde daher gestattet, dass gesunde und gesittete Jungen nach vollendetem 13. Lebensjahre in dieselbe aufgenommen werden können. Die Lehrzeit sollte fünf Jahre dauern. — Man sieht aus diesen wenigen Bestimmungen, dass es sich darum handelte, die deutsche Bauhütte, wie sie Heideloff in seinem bekannten Werke über die deutsche Bauhütte schildert, bei diesem Bau wieder in's Leben zurückzurufen. Diese Organisation hat sich vollständig bewährt; an tüchtigen Arbeitern hat es in Wien nie gefehlt, wohl aber an der rechten Schulung und an dem rechten Geiste. Diese Schulung kam durch Kranner in die Bauhütte. Arbeiter, die früher gar kein Verständniss für die Glieder und Ornamente eines gothischen Steinbaues hatten, wurden in wenigen Jahren, man kann sagen, virtuose Techniker im gothischen Steinbau. In allen Schwierigkeiten der gothischen Steinconstruction stand Kranner Ferstel treu zur Seite. Auch die ethische Ordnung der Bauhütte hat sich bewährt. Die Arbeiter der Bauhütte der Votivkirche haben zum grössten Theile den Versuchungen widerstanden, denen die Arbeiter Wiens in den bewegten Bauzeiten ausgesetzt waren. Nichts aber hat die gute Grundlage der Bauhütte, wie sie Kranner geschaffen hat, so sehr bewährt, als der Umstand, dass, als der alte Kranner, wie er von seinen Leuten und Fachgenossen genannt wurde, einer Wassersucht im Jahre 1871 am 20. October erlag, die Bauhütte ungestört im alten Geiste

fortgeführt werden konnte. Das innige Freundschaftsverhältniss, welches sich zwischen Ferstel und Kranner während ihrer gemeinsamen Thätigkeit beim Baue der Votivkirche herausgebildet hatte, kam in hervorragender Weise dem Baue selbst zu statten, der dadurch stets eine sichere und übereinstimmende Leitung erfuhr. Nicht minder glücklich war Heinrich Ferstel in der Wahl des Hauptzeichners, des Architekten Riewel, und in der Wahl des Hauptbildhauers für den figuralen Theil, Josef Gasser; auf beide Künstler kommen wir noch zurück.

Da die Votivkirche durchaus als ein Steinbau aufgeführt werden sollte, so war die Gewinnung eines Baumaterials, welches vollständig witterungsbeständig ist und in der nöthigen Quantität zu finden war, eine Angelegenheit von grösstem Belange. Dem Oberwerkmeister Kranner gelang es auch, nach eingehenden Untersuchungen der verschiedenen Steinbrüche, an den Ausläufern des Schneeberges solche zu finden, welche alle Qualitäten besitzen, welche zur Verwendung an einem solchen Baue erforderlich sind. Es sind dies eine Reihe von Steinbrüchen zu Brunn am Steinfeld, zu Wöllersdorf, ferner Steinbrüche zu Mühlendorf und Obloss im Leithagebirge. Aus diesen niederösterreichischen, sämmtlich einer Kalkformation angehörigen Brüchen wurde der gewaltige, architektonische Bau der Votivkirche ausgeführt.

Als die Bauhütte organisirt wurde und Ferstel an der Ausführung der Pläne arbeitete, stellte sich die absolute Nothwendigkeit heraus, das Modell der Kirche herzustellen. Für den Architekten war dieses Modell eine Studie, um sich über alle Details klar zu werden. Dem Arbeiter wie dem Laien wurde der Bau dadurch vollständig anschaulich. Der lineare Massstab für das Modell wurde mit dem 20. Theile der natürlichen Grösse angenommen. Der Hauptpolier Eltschker, die geschicktesten Steinmetzen, und im figuralen Theile der Bildhauer Fessler wurden bei der Arbeit beschäftigt. Im Frühjahre 1860 wurde das Modell fertig. Es wurden die wesentlichsten Veränderungen des ursprünglichen Projectes in dasselbe aufgenommen. Der preisgekrönte Entwurf für die Votivkirche zeigt eine Kirche mit einem dreischiffigen Längsbau, mit einem Capellenkranze um den Chor und einem Kreuzschiffe, an welches sich vier Capellen-Ausbauten anschliessen.

An der Hauptfaçade liegen die beiden Thürme, in der Richtung der Seitenschiffe. Zwischen den Thürmen liegt die Giebelfront, drei Portale führen in die drei Schiffe der Kirche. Portal und Giebel der Façade bilden der plastischen Decoration nach, um den Ausdruck des Programmes zu gebrauchen, ein plastisch-religiöses Gedicht, enthaltend die Mysterien der Schöpfung, Erlösung und Heiligung. Die Standbilder enthalten die Gestalten sämtlicher Patrone der Provinzen der Monarchie und des Kaisers; in dem Giebel, welcher der triumphirenden Kirche angehört, ist die Krönung Maria's dargestellt. Die horizontalen Linien der Façade bezeichnen die Hauptgesimse der Kirche, des Hauptschiffes und des Querschiffes einerseits und der Seitenschiffe andererseits. Ueber der Vierung der Kreuzarme ist ein Centralthurm angebracht. Es war ein glücklicher und origineller Gedanke, die Abschlussmauern der Seitenschiffe des Langhauses über die Ausladung der Strebepfeiler hinauszuführen. Die Kirche hat dadurch an innerer Breite und an Licht gewonnen und zugleich ist Raum geschaffen worden für Seitencapellen zur Aufnahme von Denkmälern oder Votiv-Altären. Der Hauptaltar liegt im Mittelpunkte des Presbyteriums, der Capellenkranz um dasselbe ist Maria gewidmet. Die Dimensionen der Kirche nach dem Projecte sind sehr bedeutend.¹⁾ Ein Blick auf den Grundriss und Durchschnitt des Projectes zeigt eine schöne und durchwegs harmonische Lösung der Aufgabe. Dem ganzen Projecte sieht man es deutlich an, dass der Architekt die Stilgesetze sowohl der französischen als deutschen Gothik gründlich studirt und die Schönheiten beider Richtungen auf das Glücklichste vereinigt hat. Der preisgekrönte Entwurf, frei von archäologischen Reminiscenzen, ist eine freie Conception

¹⁾ Dimensionen der Votivkirche in Metern: Grösste äussere Länge der Kirche 89.68; äusserste Breite bei dem Kreuzschiff 57.55; innere Länge vom Hauptportal bis zur Chor-Capelle 82.49; innere Breite im Kreuzschiff 48.25; innere Breite der zwei Schiffe bis zur Abschlussmauer 21.95; lichte Breite des Mittelschiffes 11.37; lichte Breite der Seitenschiffe 5.20; Höhe des Mittelschiffes 28.36; Höhe der Seitenschiffe 14.16; äussere Höhe der Seitenschiffe bis zur Galerie 15.43; äussere Höhe des Hauptschiffes bis zur Galerie 28.89; äussere Höhe bis zum First des Hauptdaches 42.60; Höhe der Thürme vom Terrassen-Niveau 95.76; Höhe des Central-Thurmes (Dachreiter) vom Dachfirste aus 28.44.

des modernen Geistes auf der Grundlage der alten Stilgesetze. Dem Projecte kam es ungemein zu statten, dass es meisterhaft gezeichnet war, ein Vorzug, der die Architekten, welche aus der Wiener Schule hervorgegangen sind, auszeichnet. Die wesentlichsten Bedenken, die sich gegen das Project erheben liessen, sind bei der Ausführung selbst verbessert worden; sie bezogen sich vor Allem auf zwei Punkte: erstens auf den Centralthurm, und zweitens auf das Verhältniss der Länge des Hauptschiffes zur Gesamtlänge und zur Höhe des Baues. Die Nothwendigkeit einer Verlängerung des Hauptschiffes um ein Travée stellte sich schon im Jahre 1857 heraus, und diese Verlängerung wurde im Jahre 1860 genehmigt und durchgeführt. Der kuppelartige Centralbau, durch die ursprüngliche Situation der Kirche am Belvedere angeregt, wurde bei der Durchbildung des Planes vollständig aufgegeben, und mit vollem Rechte. Es mochte den jugendlichen Architekten bei seinem ursprünglichen Projecte reizen, auch die Lösung eines gothischen Kuppelbaues zu versuchen, und der Versuch ist an und für sich nicht uninteressant. Aber in Wahrheit ist die Kirche ein Hallenbau, die Schönheit einer solchen Halle wird nicht gehoben, sondern gestört durch eine Kuppel, und jetzt, wo das Project des Kuppelbaues gefallen, die Anlage der Oratorien, der Sacristei und der daranstossenden Capellen harmonisch gegliedert ist, wirkt die Halle um so mächtiger, weil der Blick des Beschauers, nicht gestört durch den Ausbau einer Kuppel, sich auf das Gesamtbild und den Hochaltar concentriren kann. Die Einfachheit der Grundconception ist bei jedem architektonisch-monumentalen Baue eine der Hauptbedingungen der ästhetischen Gesamtwirkung. Da auch die Höhen- und Breitenverhältnisse des Baues sehr harmonisch sind, so ist es begreiflich, dass das so gegliederte und umgearbeitete Project, wie es das Hilfsmodell zeigte, von allen Seiten Anerkennung gefunden hat. Am 24. April 1856 wurde in feierlicher Weise der Grundstein zur Votivkirche gelegt. Dieser Tag ist ein Markstein in der Baugeschichte Wiens. Wie der Bau des Stadthauses gegenwärtig den Höhepunkt eines vorwiegend im gothischen Stile monumentalen Civilbaues bezeichnet, so wird für lange Zeit hindurch, vielleicht für Menschen-Generationen hinaus, der

Tag, an dem diese feierliche Grundsteinlegung vorgenommen wurde, den Culminationspunkt für die kirchlich-gothische Strömung Wiens anzeigen.

Als Ferstel mit den Einleitungen zum Baue der Votivkirche beschäftigt war, wurde seine Thätigkeit gleichzeitig durch eine andere Aufgabe in Anspruch genommen, welche ihm Gelegenheit gab, seine Fähigkeit auf dem Gebiete der Profan-Architektur zu erproben. Es war dies der Bau des Bank- und Börsegebäudes.

Im Jahre 1855 wurde für diesen Bau eine beschränkte Concurrenz ausgeschrieben, an der sich mehrere hiesige Architekten, darunter van der Nüll und Siccardsburg, Förster, Hansen u. A. m., betheiligten. Ferstel erhielt den ersten Preis und ihm wurde auch von der Bank-Direction, an deren Spitze Freiherr v. Pipitz stand, die Ausführung übertragen. Im Frühjahr 1856 wurde der Bau begonnen, im Herbst 1860 wurde er vollendet.¹⁾ Der Grundriss dieses Bauplatzes war der möglichst ungünstigste und unregelmässigste; an ein unregelmässiges Viereck schloss sich ein langer Gang an, den Ferstel zur Anlage einer Passage benützte zwischen der Herrengasse und der Freitung. Die Bank-Direction war nicht zu bewegen, das anstossende Hardegg'sche Haus zu erwerben, um dadurch ein regelmässiges Bauterrain zu gewinnen, was die Durchführung eines von Ferstel entworfenen Planes zu einem ganz zeitgemässen Börsenbau, wobei auch auf die Bedürfnisse der Bank vollkommen Rücksicht genommen war, ermöglicht hätte. Wie Ferstel richtig vorausgesetzt hat, erwies sich das neue Bank- und Börsegebäude bald als räumlich unzureichend. Man war gezwungen, wenige Jahre nach dessen Vollendung eine provisorische Börse auf dem Schottenring zu errichten, und die Bank musste die an das Bankgebäude anstossenden Nachbarhäuser zur Erweiterung der Bank-Localitäten erwerben. Der Ferstel'sche Bau

¹⁾ Die Pläne dieses Baues und die Beschreibung desselben wurden in der Förster'schen „Bauzeitung“ (25. Jahrgang) veröffentlicht. Ich bemerke ein- für allemal, dass bei Anführung der einzelnen Daten der verschiedenen Bauten Ferstel's ich mich an die Angaben der Förster'schen Zeitschrift halte, in welcher die meisten Monumental-Bauten Ferstel's mit allen Detailplänen veröffentlicht sind.

war ein Materialbau, wie überhaupt bei fast allen Bauten Ferstel's das Princip des Materialbaues festgehalten wurde. Seit der Zeit, als die grossen Arsenalbauten vor der Belvedere-Linie durchgeführt wurden, kam in Wien das Princip des Materialbaues immer mehr zur Geltung. Es gehört zu den schönsten Errungenschaften des Wiener Baulebens, dass wenigstens bei den grossen öffentlichen Bauten der Verputz immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde und das wirkliche Baumaterial zu voller künstlerischer und constructiver Verwerthung kam. Denn der Verputz ist nur ein Nothbehelf oder eine Lüge; er verdeckt das schlechte Material und will etwas scheinen, was er nicht ist. Auch in bautechnischer Beziehung hat der Materialbau in Wien ungemein genützt, denn er zwingt, gutes Material aufzusuchen und zu benützen. Die Façaden des Ferstel'schen Baues sind aus Margarethen-Stein, die Arcaden nach der Freiung aus Wöllersdorfer Stein hergestellt. Einer der reizendsten Theile dieses Gebäudes ist die Börsestiege mit einem Geländer aus Untersberger Marmor. Stiege und Börsesaal sind von vornehmer malerischer Wirkung. Ein kleiner hübscher Brunnen, von Fernkorn entworfen und in Bronze gegossen, ziert die Passage. Die Figuren an der Stirnseite gegen die Herrengasse, die Nationalitäten Oesterreichs darstellend, sind aus dem Atelier Hans Gasser's. Die Gitter an den Arcaden auf der Freiung waren die erste Schlosserarbeit aus geschmiedetem Eisen, welche in neuester Zeit in Wien ausgeführt wurde.

Während des Baues des Bank- und Börsegebäudes, der neben jenem der Votivkirche seine Kraft vollständig absorbirt hatte, hielt sich Ferstel von allen anderen Arbeiten, die ihm gerade um jene Zeit in reicher Auswahl zugefallen wären, principiell fern. In diese Zeit fällt nämlich der Beginn der Stadterweiterung und damit der eigentliche Aufschwung der architektonischen Thätigkeit in Wien.

Ferstel betheiligte sich weder an dem Concourse für den Wiener Stadterweiterungs-Plan, bei welcher Gelegenheit er als Schiedsrichter fungirte, noch bei den anfänglichen Stadterweiterungs-Bauten. Ein einziges Wohngebäude aus jener Zeit rührt von Ferstel her; es ist das des Herrn Pollak am Franz Josefs-Quai.

Nach Vollendung des Börsegebäudes (Herbst 1860) nahm Ferstel an einer Reihe von allgemeinen und beschränkten Concurrenzen Theil. Zu den ersteren zählt jene von der Commune Wien im Jahre 1861 zu dem Baue eines Schützenhauses für Wien ausgeschriebene, bei welcher Ferstel den ersten Preis erhielt. Der Bau wurde bisher nicht ausgeführt. Von den letzteren sind zu nennen die Concurrenz zu einem Bau für die ungarische Akademie der Wissenschaften in Pest (1861), zu dem Bau einer protestantischen Kirche in Brünn und einer katholischen Kirche in Schönau bei Teplitz (1862).

Der Entwurf für die ungarische Akademie hat eine Aehnlichkeit mit den gothischen Bauten Italiens, namentlich Siena's, und gehört zu den geistvollsten Entwürfen Ferstel's. Trotzdem man in Pest die Schönheit dieses Entwurfes anerkannte, wünschte man einen anderen als gothischen Bau auszuführen. Es ist zu bedauern, dass Ferstel sich nicht entschliessen konnte, der an ihn ergangenen Aufforderung einer stilistischen Umarbeitung des Planes Folge zu leisten. Der Bau wurde später an Stüler übertragen, der ihn im kühlen Classicismus der Berliner Schule ausführte. Die beiden oben genannten Kirchenbauten, bei welchen Ferstel siegreich aus den Concurrenzen hervorging, kamen zur Ausführung. Erstere wurde 1863 begonnen, 25. August 1867 geweiht; letztere, 1863 begonnen, kam nach mehrfachen, durch Geldmangel veranlassten Unterbrechungen erst 1877 zur Vollendung. Die evangelische Kirche in Brünn ist eine dreischiffige Kirche, der Chor ist mit drei Seiten in Form eines regelmässigen Sechseckes geschlossen, welchem sich drei Capellen bis zur Höhe der Empore anschliessen, welche als Taufcapellen und Sacristei benützt werden. An der Hauptfaçade, in der Richtung des Hauptschiffes, liegt der Thurm mit einer Höhe von 26 Klafter 4 Fuss. Der einfache und stilvolle Bau wurde auch Veranlassung, einheimische Bauhandwerker zu beschäftigen. Dieser Bau ist auch ein seltenes Zeichen kirchlicher Duldsamkeit; man sollte in einer Zeit, die von liberalen Phrasen überströmt, es für selbstverständlich halten, dass das religiöse Bekenntniss eines Architekten für Kirchenbauten minder wichtig sei, als die künstlerische Begabung desselben. Aber mit der liberalen Ge-

sinnung steht es so, wie mit dem Verputze, der Liberalismus liegt nur an der Oberfläche; lüftet man die Decke nur ein wenig, so kommt die Unduldsamkeit in bedauerlicher Weise zum Vorschein. Protestanten und Katholiken sind gleich unduldsam und es gehört zu den grossen Seltenheiten, dass ein evangelischer Bau einem Architekten katholischen Bekenntnisses übertragen wird, sowie es heutigen Tages z. B. unendlich schwer sein würde, einem Wiener Architekten einen Bau in Pest zu übertragen, denn in nationalen Dingen ist man ebenso unduldsam wie in kirchlichen. Man verlangt weniger Talent, aber Gesinnung. Alle evangelischen Kirchen, welche gegenwärtig in Oesterreich entstanden sind, rühren von Architekten evangelischen Bekenntnisses her, so in Gmunden, Innsbruck, Meran u. s. f. Die Brünner Gemeinde ist die einzige, die duldsam und intelligent genug war, einen Architekten katholischen Bekenntnisses zum Baue zuzulassen. Sie ist dadurch im Glauben nicht geschädigt worden, aber das Beispiel religiöser Duldsamkeit verdient hervorgehoben zu werden. Dagegen ist es für Oesterreich bezeichnend, dass der Architekt der Votivkirche nie einen Auftrag von einem höheren Kirchenfürsten zu einem Kirchenbaue erhalten hat, trotzdem derselbe der katholischen Kirche angehört.

Ausser diesen, im Wege der Concurrenz erlangten Aufträgen hat Ferstel in derselben Zeit eine Anzahl anderer Bauwerke im directen Auftrage entworfen und ausgeführt: die Villa Wisgrill in Gmunden (1860 und 1861), das Wohnhaus Bergl's in Brünn (1861—1863), die Restauration zum Schlosse Gross-Skal in Böhmen, dem Freiherrn v. Aehrenthal gehörig (1864); letztere ist bisher nur zum geringen Theile durchgeführt. Sämmtliche Entwürfe dieser Periode sind gothischen Stils.

Ehe die fernere Bauthätigkeit Ferstel's, für welche sich schon in dieser ersten Periode nicht unwesentliche Wandlungen in der Votivkirche vorbereitet hatten, zu besprechen sein wird, müssen einige Veränderungen, welche in seiner Familie sich ereignet haben und die auf sein Leben einen tiefgehenden Einfluss genommen haben, erwähnt werden. Sein Vater kehrte aus Prag wieder nach Wien zurück, um daselbst in der Nationalbank als Cassen-Director zu fungiren. Ferstel selbst vermählte sich in Prag im Jahre 1856 mit Charlotte Fehlmayer. Das

glückliche Familienleben, welches Ferstel seither führt, trug nicht wenig bei, der Grundstimmung seiner Seele einen heiteren Zug zu geben. Trotz einer zahlreichen Familie, welche aus dieser Ehe hervorging, hat Ferstel sich über kein Familien-Unglück zu beklagen. Im Jahre 1864 baute er sich ein einfaches, aber reizendes Landhaus mit vorwiegend mittelalterlichen Motiven. Dieses Landhaus gehört zu den reizendsten Bauwerken ähnlicher Art in der Umgebung von Wien. Auf einem hohen Punkte Grinzings gelegen, begrenzt auf der einen Seite vom Wienerwalde, Kahlenberg und Leopoldsberg, erscheint von dort aus Wien und das Marchfeld weit ausgebreitet vor dem Blick, welcher bis zu den Ausläufern des Leitha-Gebirges reicht. Dort, auf dem einfachen Landsitze, vereinigen sich die Freunde Ferstel's und jene Künstler, die ihm besonders nahe stehen, wie sein Onkel Stache, der seit einigen Jahren in Graz lebt, sein Schwager Architekt Köchlin, die Maler Laufberger und Leopold Müller, der Musik-Director Herbeck, der Kunst viel zu früh entrissen, u. A. m. Ferstel und seine Familie sind, wie alle echten Wiener, Freunde der echten, guten Musik. Zu den guten Traditionen, welche Ferstel als echter Wiener Künstler pflegt, gehört auch die Liebe zur alten Kunst. Er besitzt nicht wenige, ganz ausgezeichnete Bilder, Kupferstiche und Radirungen, besonders der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, und hat als Sammler schätzenswerthe Kenntnisse. Diese Liebhaberei für alte, gute Werke, die er mit Böhm, Gauer-mann, Höger, Fruhwirth, Hans Gasser und anderen Künstlern theilt, kam ihm als Architekten ausserordentlich zu statten. Sie bewahrte ihn vor gewissen Einseitigkeiten der Kunst-Anschauungen, welchen Architekten mehr als alle anderen Künstler unterworfen sind, führte ihn in das Gebiet der ornamentalen und figuralen Kunst ein und schärfte sein Feingefühl für Formen und Details und für coloristische Wirkungen. Ihm ist, in Folge dieser universellen Bildung, auch die Architektur wirklich die universale Kunst, und er vereinigt in sich jene Bildung des Architekten, welche in der Zeit des Augustus von einem Architekten, wie Vitruv uns schreibt, verlangt wird, „da alle von den übrigen Künsten geleisteten Werke durch sein Urtheil erst ihre Billigung finden müssen“. Diese allgemeine,

ausgeglichene, künstlerische Bildung kam ihm nicht blos bei der Durchführung seiner Bauten zu statten, sondern vorwiegend bei seiner lehramtlichen Thätigkeit und seinen wissenschaftlichen Berufsgeschäften und Arbeiten. Er erweiterte dieselbe durch zahlreiche Reisen, die er zu den verschiedensten Zeiten nach Deutschland, Italien, Frankreich und England unternommen hat. Er zeichnet sich vor vielen Architekten durch seine umfassende Bildung und durch einen künstlerischen Zug aus, der eben aus der harmonischen und ausgeglichenen Geistesanlage hervorgeht. Er hat sich von den Verlockungen ferngehalten, welche das Bauleben jener Zeit mit sich brachte, und hat auch die kleinsten Aufgaben künstlerisch zu lösen verstanden. Was einer der hervorragendsten französischen Architekten über Ferstel aussprach, „er sei unter den lebenden Architekten Wiens *le plus artiste*“, ist vollständig richtig. Der künstlerische Zug, der ihn durchaus beherrscht, hat es aber auch mit sich gebracht, dass er die Wandlungen der architektonischen Stilrichtungen mit viel grösserer Aufmerksamkeit verfolgte, als dies bei vielen seiner Collegen der Fall gewesen ist. Schon als er an der Akademie studirte, hatte er sich mit der griechischen Architektur beschäftigt, obgleich keiner seiner Lehrer sich dieser Richtung hingab; und so hat er auch ununterbrochen die Fühlfäden seines Geistes dorthin ausgestreckt, wo er empfand, dass ein neues Lebens-Element zu pulsiren begann. Die Schinkel'sche Richtung, welche Berlin beherrschte, war damals wohl schon im Niedergange begriffen, aber das Auftreten Semper's in Dresden, insbesondere 1853 am polytechnischen Institute in Zürich, dann die Bewegungen auf dem Gebiete der französischen Architektur, machten ihn unmittelbar, nachdem er mit dem Concursprojecte der Votivkirche einen so grossen Erfolg erzielt hatte, auf die beginnende Renaissance-Bewegung aufmerksam. In dem Concurrentz-Entwurfe für das Bank- und Börsengebäude (1855) kreuzen sich schon die Ideen der mittelalterlichen Construction mit bestimmten Anklängen an die italienische Renaissance. Es würde schwer sein, zu bezeichnen, in welchem Stile dieses Gebäude entworfen ist; es liegt, wenn ich mich so ausdrücken darf, schon an der Schwelle des Ueberganges vom mittelalterlichen Stile zum Renaissance-

Stil. Die übrigen, in die Zeit von 1856 bis 1863 fallenden Bauten Ferstel's sind noch sämmtlich im gothischen Stile. Seit dem Entwurfe des Palastes Erzherzog Ludwig Victor's am Schwarzenberg-Platze (1863) hat Ferstel sich mit Entschiedenheit der Renaissance-Richtung zugewendet. Es ist bezeichnend für ihn, dass er, nachdem er diese künstlerische Wahl getroffen, sich der italienischen Renaissance mit voller Entschiedenheit zugewendet hat. Es ist dies bezeichnend für die Eigenthümlichkeit des künstlerischen Genius des Architekten und charakteristisch für die Strömung des Wiener Kunstlebens, dass er selbst zum Heile der Kunst zugleich Sympathien für die Gothik und die italienische Renaissance hegte, der französischen Bauweise dagegen weniger zugethan war. Die späteren Entwürfe und Bauten Ferstel's: die Concurrency-Entwürfe für den Bau der Parlamentshäuser (1865) und jene für den Bau der Hof-Museen (1866), der Bau des Oesterreichischen Museums (1867), des Chemischen Instituts der Universität (1868), der Entwurf für den Universitäts-Bau (1871), der Entwurf für die Kunstgewerbeschule (1874) u. a., sind im Stile der italienischen Renaissance entworfen; die Renaissance-Ideen haben seine Seele von nun an vollständig beherrscht. Der siegreiche Kampf auf den modernen Concurrencywegen und die Einführung der Renaissance, die er mit nicht geringerer Meisterschaft handhabte als die gothischen Formen, sind die bedeutendsten Momente im Entwicklungsgange Ferstel's seit dem Jahre 1855.

Das Palais Erzherzog Ludwig Victor am Schwarzenberg-Platz war der erste Monumentalbau Ferstel's im Stile der Renaissance, zugleich der erste Bau, der von einem Mitgliede des kaiserlichen Hauses auf Stadterweiterungs-Gründen aufgeführt wurde. Er entwarf denselben in directem Auftrage des Erzherzogs. Der Bau wurde 1863 begonnen, 1866 vollendet und war nicht ohne eigenthümliche Schwierigkeiten. Die Configuration des Bauplatzes ist unregelmässig und das Terrain war zu klein für die Bedürfnisse des Bauherrn und wurde auch, soweit es die bestehende Parcellirung gestattete, vergrössert. Die Façade beherrscht ein Risalit, der mit acht Säulen versehen und mit sechs Statuen

hervorragender Oesterreicher decorirt ist. Es sind die lebensgrossen Figuren von Niklas Salm, Rüdiger v. Starhemberg, Laudon, Sonnenfels, Fischer v. Erlach und Eugen von Savoyen, deren Ausführung den Händen des Bildhauers Josef Gasser übergeben wurde. Die reiche und geschmackvolle innere Ausstattung des ersten Stockes wurde im Jahre 1868 durchgeführt. Der Bau für den Erzherzog Ludwig Victor ist nicht nur als erster Renaissance-Bau Ferstel's bemerkenswerth, sondern derselbe nahm auch auf die Physiognomie eines Theiles der Ringstrasse einen bedeutsamen Einfluss. Das Palais dominirt seiner ganzen Lage nach den Schwarzenberg-Platz; es nöthigte die Bauherren des ganzen Platzes, sich an die Hauptlinien und an den Stilcharakter des Palais zu halten, und da auch die Ausführung des gegenüberliegenden und des an dasselbe anstossenden Wohnhauses von deren Bauherrn, Baron Franz v. Wertheim, dem Architekten des erzherzoglichen Palais übergeben wurde, so hat der ganze Schwarzenberg-Platz einen wohlthuenden einheitlichen Charakter erhalten. Schade, dass das Monument des Fürsten Schwarzenberg nicht allen Anforderungen der Kunst entspricht. Professor Julius Hähnel, der dasselbe geschaffen, gehört ohne Frage zu den geistvollsten, gebildetsten Künstlern Deutschlands; aber der Schwerpunkt seines Talentes liegt in allegorischen Figuren, in der Composition grösserer Reliefs und Gruppen in idealem Grundton. Moderne Reiterfiguren liegen dem Talente des Künstlers fern, auch ist die Composition wohl kaum im Einklange mit der Architektur des erzherzoglichen Palais gemacht worden, denn das Postament ist viel zu kahl und zu nüchtern, um auf dem grossen Platze, der weit rückwärts mit dem malerisch angelegten Palais des Fürsten Schwarzenberg abschliesst, harmonisch zu wirken.

In die Zeit des Baues des Palais Ludwig Victor und der Wertheim'schen Häuser fallen zwei Concurrent-Entwürfe Ferstel's. Der eine im Jahre 1865 war veranlasst durch eine Aufforderung des österreichischen Staatsministeriums zu einer beschränkten Concurrent für die Parlamentshäuser. Die Architekten Hansen, Schmidt und Ferstel in Wien, Ybel in Pest, Ullmann in Prag, Essenwein (damals in Graz) wurden zu dieser Concurrent eingeladen; aber die Pläne kamen nie zur

Beurtheilung. Im Jahre 1866 erhielt Ferstel mit Hansen, Löhr und Hasenauer die Aufforderung zu Concurrenz-Entwürfen für die Hof-Museen. Der Entwurf Ferstel's wurde im Jahre 1867 fertig; da die Jury sich aber für keines der vorgelegten Projecte entschied, sondern eine Umarbeitung derselben verlangte, Ferstel aber diese ablehnte, so entfiel für ihn weiter der Anlass, sich mit dieser Bau-Angelegenheit zu beschäftigen. Von entscheidender Wichtigkeit für die Entwicklung seines Talentes war aber für Ferstel die Aufforderung des Curatoriums des Oesterreichischen Museums und dessen Protector, Erzherzog Rainer, den Entwurf zum Baue des genannten Museums zu machen. Der Entwurf erhielt die Genehmigung des Unterrichtsministeriums, und am 25. Juli 1868 die Genehmigung des Kaisers; der Bau wurde im Herbst 1868 begonnen.

Ferstel stand seit der Gründung des Museums in lebhafter Verbindung mit der Anstalt, ihn interessirten auf's Lebhafteste die Zielpunkte derselben und er versäumte keine Gelegenheit, das Institut zu fördern. Seit dem 25. April 1864 verlieh ihm Erzherzog Rainer, als Protector des Oesterreichischen Museums, die Ehrenstelle eines Curators; im Jahre 1867 wurde er gleichfalls vom Erzherzog Rainer zum Aufsichtsrathe der Kunstgewerbeschule ernannt und als es sich darum handelte, den Bau dieses mit dem Museum in Verbindung stehenden Instituts aufzuführen (1874), war es gewissermassen selbstverständlich, dass der Bau der Kunstgewerbeschule und der damit inbegriffenen Chemisch-technischen Versuchsanstalt, auch in die Hände Ferstel's gelegt wurde. Gegenwärtig, wo Museum und Kunstgewerbeschule durch einen Verbindungsgang vereinigt, auch architektonisch als ein Ganzes erscheinen, muss auch die Würdigung des ganzen Baucomplexes in der Weise stattfinden, als ob es sich vom Anfange an um eine einzige architektonische Aufgabe gehandelt hätte. Das Museum wurde durch den Kaiser am 4. November 1871 feierlich eröffnet und der Bau der Kunstgewerbeschule im Jahre 1876 vollendet.

Das Terrain, auf welchem das Oesterreichische Museum mit seinen Zweiganstalten steht, ist ein längliches Parallelogramm und hat eigenthümliche Vorzüge und Nachtheile. Der Baugrund ist kein günstiger, über 30 Fuss tief mussten die Fundamente

gegraben werden, die Bauten lassen auch keine räumliche Tiefe zu; dagegen liegt der Bau nach allen Seiten hin vollständig frei und dominirt die ganze Umgegend. Museum und Schule haben daher volles Licht und Sicherheit vor Feuersgefahr. Es wiegen sich daher die Vortheile und Nachtheile des Platzes so ziemlich auf. Der Bau selbst ist im Renaissance-Stil, ein Rohbau in Ziegeln; das Museum ist decorativ glänzender ausgestattet, der Schulbau etwas einfacher behandelt. Die Innenräume des Oesterreichischen Museums haben dem Architekten Veranlassung gegeben zu einigen der glücklichsten architektonischen Inspirationen, die von irgend einem Wiener Architekten dieses Jahrhunderts zur Durchführung gekommen sind. Der Arcadenhof des Museums ist eine wahre Perle der modernen Architektur. Niemand bestreitet diese Thatsache. Der Hof mit Arcadenhallen in zwei Geschossen ist von frappantester Schönheit, vornehm und harmonisch in den Linien und von unübertrefflicher coloristischer Gesamtwirkung. Wie in dieser Halle, so hat Ferstel auch in den Sälen des Museums seine reiche und vielseitige Kunstbildung bewährt. Sichtlich bemüht, alle Details bis in's Kleinste künstlerisch durchzubilden, hat er eine grosse Anzahl von Innenräumen geschaffen, jeden mit besonderen Reizen, namentlich durch originelle Plafonds, so dass die Innenräume des Museums, als solche, wie eine lebendige Schule für die decorativen Künste zu betrachten sind, zu deren Pflege ja das Museum, die Bibliothek und die Schule berufen sind. Diese Aufgabe hat der Bau vollständig erfüllt; es geht kein Tag vorüber, an welchem man nicht irgend einen Zeichner antrifft, der sich den Formenschatz der Ornamente zu Nutze macht. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, dass alle Künstler, Bau- und Kunsthandwerker, die bei dem Baue betheiligt waren, ihr Bestes aufgeboden haben, um das Institut und den Architekten zu fördern. Es kommen auch eine Reihe von technischen Neuerungen bei dem Baue vor, die früher in Wien nie Anwendung fanden. In erster Linie sind die Sgraffito-Decorationen von Professor Laufberger zu erwähnen, welche in der echten alten Sgraffito-Technik der italienischen Renaissance am Aussenbau reizend durchgeführt sind. Sie wurden das Vorbild für viele spätere Hausdecorationen; auch die glasierten Thonreliefs in der Art Lucca della Robbia's,

die Wandbilder von Prof. Eisenmenger, die echten Stuccolustro-Arbeiten u. s. f. sind Vorbilder für viele Arbeiten ähnlicher Art geworden. In der Kunstgewerbeschule kamen zum erstenmale einheimische Fliesen (in der Art der Mettlacher Fliese, ausgeführt von der Wienerberger Ziegelfabrik) zur Fussbodenbekleidung in Anwendung. Dieser letztere Bau wirkt vorzugsweise durch seine Einfachheit und durch die Schönheit seiner Verhältnisse. Eine eigenthümliche Zierde des Aussenbaues bildet aber ein kleiner Brunnen, mit einem Salviati'schen Mosaikbilde — eine Minerva, nach einem Carton Laufberger's ausgeführt.¹⁾

In Bezug auf die praktischen Erfordernisse entspricht sowohl der Bau des Oesterreichischen Museums wie auch jener der Kunstgewerbeschule vollständig. Ersterer ist seiner Zweckmässigkeit halber schon oft Gegenstand des Neides von Vorständen anderer Museen geworden. Die Ausstellungsräume sind zu beiden Seiten des grossen Hofes derart angeordnet, dass die Thüren derselben in drei mit der Längsfronte des Hauses parallelen Achsen liegen, welche den Hof in der Mitte und in den Arcaden kreuzen, was die Bequemlichkeit der Communication und die Uebersicht wesentlich fördert. In beiden Gebäuden gibt es keine dunklen oder mangelhaft beleuchteten Räumlichkeiten.

In die Zeit zwischen den Bau des Museums und der Kunstgewerbeschule fällt der Bau des chemischen Laboratoriums der Wiener Universität. Er wurde im Auftrage des Unterrichts-Ministeriums unternommen. Der Entwurf stammt aus dem Jahre 1868, der Bau war vollendet im Jahre 1871. Derselbe hatte besondere Schwierigkeiten. Der Bauplatz war eine unregelmässige, abschüssige Grundfläche; auch ist es für die Zweckmässigkeit eines solchen Baues nicht bedeutungslos, dass er, ursprünglich für Einen Professor entworfen, später für zwei Professoren der Chemie dienen musste. Die zahlreichen und verschiedenartigsten durch das Bedürfniss geforderten Räumlichkeiten sind in sehr übersichtlicher Weise um zwei Höfe im Lehrgebäude gruppirt,

¹⁾ Das Mosaikbild war Ausstellungs-Object der Wiener Weltausstellung und ist nach Schluss derselben dem Oesterreichischen Museum zur Verfügung gestellt worden.

welchem sich ein Wohngebäude mit einem dritten Hofe anschliesst: Sowohl das Aeussere als auch das Innere hat viel Bemerkenswerthes. Es ist ein Ziegelrohbau im Stile der italienischen Renaissance, Sockel und Hängeplatten der Gesimse sind aus Haustein, die Schrifttafeln und die Medaillons der Frieze und die Umrahmung der Thüre sind aus theilweise farbig glasierter Terracotta von der Thonwaaren-Fabrik der Wienerberger Ziegelfabrik ausgeführt. Die plastischen Ornamente sind von Pokorny, die decorativen Malereien und die Sgraffiten von Schönbrunner. Trotz der Nähe sehr hoher Zinshäuser und der Votivkirche fällt der Bau doch jedem Kunstfreunde durch seine Originalität auf. Die drei gleichzeitigen Gebäude, chemisches Laboratorium, Oesterreichisches Museum und Kunstgewerbeschule gehören derselben stilistischen Gedankenrichtung des Baukünstlers an. Sie gehen von gleichartigen Principien und Grund-Anschauungen aus. In allen drei Bauten sollte der Renaissance-Ziegelrohbau zur Geltung kommen, die Terracotta auch für plastische Verzierungen, die sonst in Stein gemacht werden, Verwendung finden; glasierte Terracotten und Sgraffiten ergänzen den Kreis von Decorationsmitteln. Um dieselbe Zeit sind auch noch einige dem Unterrichte gewidmete Bauten entstanden, wie in den Jahren 1869–1871 der Bau des Staats-Gymnasiums im IX. Bezirke und (1870) der Bau der k. k. Central-Anstalt für Meteorologie und Erdmagnetismus auf der hohen Warte bei Heiligenstadt. Aber keiner dieser Bauten war nur annähernd von der Bedeutung des Neubaues der Wiener Universität, welcher Ferstel übertragen wurde. Der erste Entwurf hiefür stammt schon aus dem Jahre 1870. In der Zeit, in welcher diese Blätter gedruckt werden, ist der Bau noch weit davon entfernt, vollendet zu sein. Hätten sich Parlament und Regierung entschliessen können, die nöthige Summe in kürzeren Perioden zur Verfügung zu stellen, würde wahrscheinlich der Bau der Vollendung nahe und die berechtigten Wünsche der Universität der Erfüllung näher gebracht sein, als es leider jetzt der Fall ist. So ist es vornehmlich die Geschichte des Universitäts-Baues, die sich in den Vordergrund der Betrachtung stellt. Es ist dies eine echt österreichische Leidensgeschichte, die ich zu erzählen habe.

Nach den Unglücksjahren 1848 und 1849 hatte die Universität aufgehört, im Innern der Stadt, an jener Stätte, wo der ruhmreiche Stifter Rudolf IV. sie als universitas literarum hingestellt hat, zu existiren. Die disjecta membra des Universitäts-Körpers war in alle Vorstädte zerstreut worden; die unheimlichsten Gerüchte gingen von Mund zu Munde, man war um die Existenz, um die Freiheit der Universität besorgt. Da berief der Kaiser glücklicherweise den Grafen Leo Thun zum Leiter des Unterrichtswesens. Niemand konnte dem Manne, der im Jahre 1848 in Prag den Stürmen der Revolution Trotz geboten hatte, Mangel an Loyalität und Mangel an conservativer Gesinnung nachsagen. Er war weder Bureaukrat noch Polizeimann und hatte jene hochherzige Gesinnung und jenen Weitblick, der ihn davor bewahrte, die Angelegenheiten des höheren Unterrichtes von engherzigem Standpunkte aus aufzufassen. Er vertraute dem guten Genius der Jugend und er hat sich, wie die Erfahrungen der späteren Zeit nachweisen, nicht getäuscht. Er gab der Universität die Lehr- und Lernfreiheit in jenen Tagen, in denen nur Wenige den Muth hatten, diese Worte auszusprechen, geschweige denn den Gedanken durchzuführen. Nie wird die Universität des Mannes vergessen, der sie in jener Zeit neu geschaffen hat. Die alten Universitäts-Gebäude in der inneren Stadt waren ungenügend, es hafteten an ihnen auch die schweren Erinnerungen der Stürme des Jahres 1848. Es musste für einen Neubau Sorge getragen werden, wenn man die getrennten Glieder der Universität wieder unter Einem Dache vereinigen wollte. Im Innern der Stadt gab es für einen solchen Bau kein Terrain und das Project der Stadterweiterung existirte damals noch nicht. Als im Jahre 1853 und 1854 Graf Leo Thun den Gedanken eines Neubaues für die Universität ventilirte, wurde der Platz, auf dem heutigen Tages die Votivkirche steht, für den Bau der Universität auserkoren. Die Professoren, Architekten van der Nüll und Siccardsburg erhielten, nachdem bereits der Kaiser seine Genehmigung zu dem bezeichneten Platze ausgesprochen hatte, den Auftrag zur Ausfertigung eines Planes hiefür. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Plan auch zur Ausführung gekommen wäre, würde man nicht nachträglich den unzweckmässigen Gedanken gefasst haben, mit dem Universi-

tätsbau zugleich den der Akademie der bildenden Künste in einen einzigen Baucomplex zu vereinigen. Die Akademie war allerdings nicht minder eines Neubaues bedürftig als die Universität, aber an dieser Absicht der Vereinigung scheiterte das ganze Project aus finanziellen und sachlichen Gründen. Auch erwies sich der bezeichnete Bauplatz für die wachsenden Bedürfnisse der Universität als zu klein. So wurde der Universitäts-Bau damals hinausgeschoben und gerieth fast in Vergessenheit. In der Zeit (1868) starben auch die beiden Architekten, welche den Plan entworfen hatten. Unterdessen setzte sich die Stadterweiterung in's Werk, der Bau der Votivkirche begann und endlich gelang es den massgebenden Persönlichkeiten im Ministerium des Innern, Dr. v. Matzinger und M. Löhr, auf dem sogenannten Paradeplatze vor der Josefstadt, der längere Zeit von dem Stadterweiterungs-Terrain ausgenommen war, jenes schöne und regelmässige Bau-Terrain zu gewinnen, auf welchem gegenwärtig der Neubau der Universität aufgeführt wird. Im Jahre 1871 wurde der Entwurf des Universitäts-Gebäudes ausgearbeitet und zwar in Rom. Ferstel, der sich unterdessen in die Renaissance-Ideen tief eingelebt hatte, fühlte das Bedürfniss, für einige Zeit die Luft Roms zu athmen und in der Atmosphäre der Monumente Leo des X. zu leben. War doch sein früherer Aufenthalt in Italien sehr verkürzt und durch die Benachrichtigung vom Erhalt des ersten Preises für die Votivkirche, allerdings in angenehmster Weise, unterbrochen worden. Die Feststellung des Programmes für einen so complicirten Bau, wie die Universität, war den vielfachsten Schwankungen unterworfen. Das Project musste nochmals umgearbeitet und Semper's Begutachtung vorgelegt werden. Schliesslich wurde es vom Kaiser genehmigt und der Bau im Herbst 1873 endlich begonnen. Es war fast ein Vierteljahrhundert vergangen seit jener Zeit, in welcher der Auftrag Graf Leo Thun's an die Architekten Van der Nüll und Siccardsburg zur Anfertigung eines Projectes für einen Neubau der Universität ergangen war. In dem neuen Universitäts-Bau sollen die Lehrgebäude der Universität, die Festlocalitäten und die Universitäts-Bibliothek vereinigt werden. Nach seinen Dimensionen hat das Gebäude eine Frontlänge von 161 Meter, eine Tiefe von 133 Meter, das verbaute Areale beträgt 14.530 Quadrat-

Meter. Ein gemeinsamer Arkadenhof vereinigt die Baugruppen und stellt die entsprechenden Communicationen zwischen den Lehrsälen, Fest- und Amtslocalitäten und der Bibliothek her. Es ist Raum zur Aufstellung einer Bibliothek von 500.000 Bänden und für 400 Sitzplätze geschaffen. Die für den eigentlichen Unterricht bestimmten Theile sind am weitesten vorgeschritten; fast ebenso der Raum für die Amtslocalitäten und die Festsäle. Am meisten zurück ist noch der Bau der Bibliothek. Der ganze Bau der Universität ist im Stile der italienischen Renaissance gedacht, mit einem reich entwickelten Dachbau. Das Project Ferstel's war sowohl auf der Wiener Ausstellung von 1873 als auf der Pariser Ausstellung von 1878 zu sehen. Wir verlassen nun diesen monumentalen Bau Ferstel's, um in kurzen Zügen auf seine gleichzeitige praktische Bauthätigkeit hinzuweisen von der Zeit des Palastbaues für Erzherzog Ludwig Victor bis zum Jahre 1878.

Es ist begreiflich, dass ein Architekt, der eine so reiche Thätigkeit auf dem Gebiete des Monumental-Baues entfaltet, auch für den Wohnhausbau für Stadt und Land vielfach in Anspruch genommen wird. Stadthäuser und Villen müssen sich eng an die Bedürfnisse der Familie anschliessen und Wünschen Einzelner Rechnung tragen. Das Wohnhaus und das Miethhaus, wie es sich in Wien jetzt eingebürgert hat, ist für stilistische Experimente kein Object. Nur diejenigen Architekten, welche sicher in den Grundprincipien der Architektur sind, auch menschliches Fühlen für die Bedürfnisse der Menschen und der Familien haben, sind solchen Aufgaben vollständig gewachsen. Ferstel hat in der genannten Zeit eine Reihe von Wohnhäusern geschaffen, die sich vor Allem durch praktische Eintheilung und Einfachheit der architektonischen Lösung ihrer Façade auszeichnen. Zu diesen Wohnhäusern gehören dasjenige des Herrn Gustav Leon am Schottenring (1871), das Wohnhaus von Herrn Max v. Weiss in der Wasagasse (1872), drei Wohnhäuser auf den Votivkirchen-Gründen der Baugesellschaft (1873), die Wohnhäuser des Herrn Leon, der Wiener Baugesellschaft und des Herrn Moriz Lindner in der Kärnthner- und Wipplingerstrasse (1875), das Wohnhaus der Frau Josefine Benisko in der Renngasse (1877). Einige von diesen Bauten sind in dem be-

kannten Werke „Tischler und Lützow, über Wiener Neubauten“ veröffentlicht worden. Die Stilrichtung aller dieser Bauten ist die Renaissance; alle sind einfach und vornehm in ihrer äusseren Erscheinung. Sie gehören mit den Wohnhäusern, welche Schwenzenwein und Romano gebaut haben, zu den guten Repräsentanten des Wiener Wohn- und Miethhauses. Die durch unsere hervorragendsten Architekten ausgebildeten gesunden architektonischen Principien des Wiener Wohnhauses werden in neuerer Zeit durch Uebertreibung der angewendeten Mittel und durch Unverstand vollständig auf den Kopf gestellt. Die einem Palaste mit weiten Achsen und hohen Geschossen entlehnten starken Profil-Ausladungen wirken in dem fünffach getheilten Höhenbau eines Zinshauses, selbst wenn sie an und für sich gut wären, geradezu unschön. Das Haus erlangt damit keinen Palast-Charakter, wenn man massige Säulen vor die schmalen Pfeiler stellt und diese durch mehrere Geschosse reichen lässt. Einer solchen schlecht proportionirten Façade schadet auch der Ueberreichthum an Ziergliedern mehr als er nützen kann, und das kostbarste Materiale bleibt wirkungslos, wenn es nicht zur charakteristischen Ausbildung von Bauformen dient. Ganz unglaublich aber ist es, dass die Stadtbehörde ihre Zustimmung zu der am Stefansplatz sich entwickelnden Umgestaltung geben konnte, welche eine der bedeutsamsten und liebenswürdigsten Partien Wiens in geradezu erschreckender Weise entstellt. Die sonst so wachsamen Aedilen unserer Haupt- und Residenzstadt, die jeden Erker und Risalit, als den Baugesetzen zuwider, verpönen, müssen damals gründlich geschlafen haben. Wie hat es die Commune von Mailand verstanden, aus ihrem Domplatze eine Zierde der Stadt zu machen und wie traurig sieht es in dieser Hinsicht in Wien aus.

Ausser den genannten Wohnhäusern in Wien hat Ferstel noch einige Wohnhäuser ausserhalb Wiens und eine Reihe von Villen gebaut, theilweise in der Umgebung von Brünn und in der Umgebung von Wien, besonders in Reichenau. Unter den letzteren ist die Villa Wartholz, im Auftrage des Erzherzogs Carl Ludwig in Reichenau gebaut, der ansehnlichste und vornehmste Bau. Die Entwürfe stammen aus dem Jahre 1869, der Bau ist 1872 vollendet worden. Er lehnt sich nach rückwärts

an einen Wald an, der nach der Prein zu mündet, die Façade beherrscht das Thal. Ausser diesen sind noch einige Bauten und Entwürfe zu erwähnen, welche nicht, streng genommen, in die Kategorie der eben erwähnten Palast- und Wohnbauten gehören, als: die Entwürfe für die Restauration der St. Jacobskirche in Brünn (1871), der Schulhausbau in Grinzing (1872), der Entwurf zum Pfarrhofe der Votivkirche (1877) und für den Fürsten Johann Liechtenstein der Ausbau des Palastes in der Rossau, dessen Fundamente bereits vom fürstlich Liechtenstein'schen Bau-Bureau ausgeführt waren, ein Bau von einer grossen Längendimension und geringer Höhenentwicklung im Stile der italienischen Hoch-Renaissance. Der Bau, der speciellen Bedürfnissen des Bauherrn entsprechen musste, wurde im Jahre 1874 und 1875 ausgeführt.

Wir haben in flüchtigen Zügen die Bauthätigkeit Ferstel's vom Beginne des Baues der Votivkirche an bis zum Jahre 1878 geschildert.

Bevor wir noch die Bau-Entwicklung der Votivkirche besprechen, soll der vielseitigen Thätigkeit, welche Ferstel im Lehramte und auf literarischem Gebiete entwickelte, Erwähnung geschehen. Im Juli 1866 wurde er als Professor der Baukunst an das Wiener Polytechnicum berufen. Das geschah zu jener Zeit, als dieses Institut eine neue, zeitgemässe Organisation nach Fachschulen erhielt.

Die bei dieser Gelegenheit errichtete Bauschule bedurfte vor Allem neuer Kräfte, denn das Fach der Baukunst wurde bis dahin am Polytechnicum nur vom Standpunkte der Construction behandelt; in dem Sinne der neuen Organisation sollte die Schule dagegen im Stande sein, auch die letzte Ausbildung in diesem Fache zu geben. Zu diesem Behufe bezeichnete das Organisations-Statut zwei Lehrkanzeln für die Baukunst, eine für Architekturgeschichte und einige Docenturen für Hilfsfächer. Ferstel fand die Organisation zwar nicht zureichend für die durch das Statut bezeichnete Ausbildung, er nahm jedoch die in so ehrender Weise an ihn gerichtete Aufforderung zur Uebernahme einer der systemisirten Lehrkanzeln in der Hoffnung an, dass ihm im Laufe der Zeit eine Vervollständigung des Lehrplanes

gelingen könnte. Gleichzeitig mit ihm wurden als ordentlicher Professor für Fachbau Doderer, als ausserordentlicher Professor für Baugeschichte v. Lützow und als Docent für ornamentales Zeichnen Storck an die Bauschule berufen. Schon in den ersten Jahren seiner Lehrthätigkeit konnte Ferstel sich überzeugen, dass es nach dem bestehenden Lehrplane, demzufolge der architektonische Unterricht nur in zwei Jahreskursen gelehrt werden sollte, ganz unmöglich sei, die gewünschte Ausbildung in diesem Fache zu geben. Auf sein Andrängen wurde vorläufig ein vorbereitender architektonischer Unterricht eingerichtet, der nun im Laufe der Zeit eine solche Erweiterung erlangt hat, dass sich das Studium der Architektur gegenwärtig auf sämtliche fünf Jahrgänge der Bauschule vertheilt. Sein früherer Assistent Karl König lehrt nun als Professor in den ersten Jahrgängen die architektonische Formenlehre und antike Baukunst, Ferstel in den höheren Jahrgängen die Baukunst des Mittelalters und der Renaissance. Dieser sowie Professor Doderer leiten den Compositions-Unterricht in einer zwischen den beiden Professoren vereinbarten Weise, und der gesammte Unterricht an der Bauschule hat, zu dem Zwecke einer systematischen Schulbildung, eine organische Gliederung erfahren.

Ein vortrefflicher Sprecher, ausgerüstet mit den vielseitigsten wissenschaftlichen und künstlerischen Kenntnissen, gehört Ferstel zu den Zierden der technischen Hochschule. Die steigende Frequenz der hiesigen Bauschule, welche stets von einer beträchtlichen Zahl von Ausländern besucht wird, spricht für den wachsenden Ruf derselben. Von den an dieser Schule ausgebildeten Inländern wirkt eine ansehnliche Zahl bereits erfolgreich, sowohl im Lehrfache als auch als praktische Architekten, wie die Architekten V. Berger, Borkowski, Gebrüder Deininger, Gunolt, v. Hornbostl, Horwath, Koch, Lang, Nawarski, Niedzielski, Mayreder, Petschacher, Sachs, Schwertner, Theyer etc.

Während seiner 25jährigen Thätigkeit als ausführender Architekt und seiner 12jährigen als Lehrer hatte er eine Reihe von Aufgaben durchzuführen, welche dem Vertrauen entsprachen, das ihm von allen Seiten entgegenkam. Er war Mitglied der Wiener Baucommission während der Zeit ihres Bestehens, von 1859 bis 1868. Durch viele Jahre war er Mitglied der Wiener

Baudeputation, Mitglied des akademischen Rathes, seit der Reactivirung (1865) bis zu der im Jahre 1872 erfolgten Auflösung desselben.

Seit mehreren Jahren ist er Mitglied der k. k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale und publicirt gegenwärtig im Auftrage der Commission die Aufnahmen des Sternschlosses bei Prag.

Bei fast sämmtlichen hiesigen Concurrenzen, an welchen er sich nicht als Projectant betheiligt hatte, fungirte er als Schiedsrichter, wie beispielsweise bei denjenigen für das Gebäude der Creditanstalt, für die Stadterweiterung, für den Bau des Opernhauses, Cursalons, Musikvereins-Gebäudes, für das Rathaus, den Centralfriedhof u. s. w. Auch zu fremdländischen Concurs-Ausschreibungen ward er häufig als Juror berufen, so im Jahre 1876 nach Hamburg aus Anlass des Rathhausbaues, 1877 nach Haag behufs Beurtheilung der Pläne für den Bau einer Universität in Leyden. Anlässlich der Pariser Weltausstellung 1878 wurde er bei der österreichischen Commission zum Obmann des Special-Comités für die österreichische Kunst-Abtheilung bestellt, und in Paris, wohin er zur Jury entsendet wurde, hatte er die Ehre, als Präsident der Jury für die gesammte Architektur zu fungiren. Ihm kam es zu statten, dass er mit den hervorragendsten Architekten, nicht bloß Wiens, in bestem Einvernehmen lebt. Bei derartigen Anlässen hatte er häufig Gelegenheit, Gutachten abzugeben, die auch theilweise im Drucke erschienen sind, sowie auch zahlreiche seiner im Oesterreichischen Museum, im Ingenieur- und Architekten-Vereine, sowie an anderen Orten abgehaltenen Vorträge publicirt wurden.

Unter diesen Schriften ist von hervorragendem Interesse die im Auftrage des Ingenieur- und Architekten-Vereines verfasste Denkschrift: „Ueber die künftige bauliche Entwicklung Wiens.“ Es handelte sich bei dieser wichtigen Angelegenheit speciell darum, das regellose und unsystematische Vorgehen bei Baubewilligungen und Strassenregulirungen in Wien und Umgebung zu hemmen und die Localbehörden und die Landesregierungen zu nöthigen, nach einem systematischen und wohlüberlegten Plane vorzugehen. Denn trotz der Stadterweiterung

geschieht nicht blos in den Grenzen des eigentlichen Weichbildes der Stadt Wien, sondern noch mehr in der Umgebung Wiens, in den sogenannten Vororten, Vieles, was sowohl vom ästhetischen als auch vom technischen und sanitären Standpunkte aus entschieden missbilligt werden muss. So glänzend auch die Stadterweiterung auf dem Gebiete der ehemaligen Glacis sich vollzogen hat, so ist sie heutigen Tages doch nicht als vollendet anzusehen, sondern nur zu einem Bruchtheile ausgeführt. Damals, als die ersten grundlegenden Principien der Stadterweiterung berathen wurden in einer kleinen Commission, zu der auch Schreiber dieser Zeilen gehörte, war es Allen klar, dass die Stadterweiterung Wiens nach der eigenthümlichen Configuration der Stadt behandelt werden müsste. Wien, d. h. die innere Stadt, bildet das eigentliche Centrum, von dem die Strassen radial nach den Vororten ausgehen. Nicht blos das Centrum der Stadt und die Glacis haben einer gründlichen Umgestaltung bedurft — was eben bis jetzt geschehen ist — sondern es müssen auch die Vorstädte und die Ausgangspunkte der Radialstrassen, besonders die Vororte, der architektonischen und technischen Verwahrlosung entrissen werden, in der sie sich grossentheils noch heutigen Tages befinden. Und deswegen hat der Ingenieur- und Architekten-Verein sehr Recht gehabt, Ferstel zur Abfassung einer Denkschrift über die künftige bauliche Entwicklung Wiens aufzufordern. Ob aber die Staats- und Landesbehörden, der Gemeinderath und die Landesvertretung von dieser Denkschrift einen Gebrauch gemacht haben, ist nicht bekannt geworden.

Trotzdem Ferstel wegen Zeitmangels an den Concurrenzen für Stadterweiterungs-Pläne sich nicht betheiligte, so nahm er doch das lebhafteste Interesse an allen Fragen, welche sich auf die Stadterweiterung bezogen. War doch die Durchführung der Stadterweiterung eine Lebensfrage aller in Wien lebenden Architekten! Eine der wichtigeren Fragen, welche sich bei diesem Anlasse selbst aufwarfen, war die, wie soll man auf den neuen Gründen die Räume für die Bedürfnisse des Wohnhauses parcelliren? Nach welchen Grundsätzen soll man beim Baue eines Wohnhauses vorgehen? Diese Fragen beschäftigten Ferstel und mich sehr lebhaft und wir Beide beschlossen im

Jahre 1860, bei Gerold eine Broschüre herauszugeben, welche den Titel führt: „Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus, ein Vorschlag aus Anlass der inneren Erweiterung Wiens von Professor R. v. Eitelberger und Architekt Heinrich Ferstel.“

Die Broschüre berührte einen wunden Punkt, nicht blos des Baulebens Wiens, sondern auch des socialen Lebens. Wien hat den Ruf der Stadt mit den relativ grössten und zugleich wenigsten Häusern. Die meisten Bewohner Wiens wohnen zur Miethe und die wenigsten besitzen ein eigenes Wohnhaus. Das bürgerliche Wohnhaus ist verschwunden, die Stätte der bürgerlichen Wohlhabenheit und Sittlichkeit; an seine Stelle ist das Zinshaus getreten, oder besser gesagt Zinskaserne. Die Einwohner Wiens haben kein eigenes Heim, alle halbe Jahre oder in den Vorstädten sogar vierteljährig wandert ein grosser Theil der Bevölkerung von einem Haus zum anderen, von einer Vorstadt zur anderen. Die Wohnhäuser Wiens, so hübsch und grossartig sie sind, haben keinen bestimmten architektonischen Charakter und können es nach der Natur ihrer Bewohner auch nicht haben. Da nur allgemeine und nicht concrete Bedürfnisse zum Ausdrucke kommen, so fehlt die Möglichkeit zur charakteristischen Ausbildung eines Wohnhaustypus. Halb Palast, halb bürgerliches Wohnhaus, äusserlich sehr prunkend und innerlich häufig uncomfortable, haben sie nur Einen gemeinsamen Zug, nämlich den, dass sie sehr theuer sind. Der Arme wie der Reiche wohnt in Wien viel theurer als in Paris und London.

Gegen dieses herrschende System der Zinskasernen wendete sich die genannte Broschüre, in der Hoffnung, dass bei dem Anlasse der Stadterweiterung Wiens der Raum geschaffen würde für das bürgerliche Wohnhaus. Es wird darin der Vorschlag gemacht, die Baugründe so zu parcelliren, dass auch kleinere Wohnhäuser, den Bedürfnissen der bürgerlichen Gesellschaft entsprechend, entstehen können, und Ferstel gibt detaillirte Beispiele solcher Wohnhäuser mit Plänen und genauen Kosten - Ueberschlägen. Dieser Vorschlag fand im Publicum grossen Anklang, bei den Fachmännern war er Gegenstand vielfacher Discussion.¹⁾ Architekt Fellner opponirte ihm in

¹⁾ Siehe: L. Förster's „Allgemeine Bauzeitung“, 25. Jahrg, S. 288.

einer eigenen Broschüre ¹⁾ und die Stadterweiterungs-Behörde legte ihn achtungsvoll bei Seite. Die Bemerkungen des Architekten Ferdinand Fellner bezogen sich vorzugsweise auf das Bauproject selbst. Fellner glaubte ein besseres Project aufstellen zu können; auf die sociale und künstlerische Seite des Vorschlages geht derselbe weniger ein; er meinte, das Wiener Zinshaus wäre nicht so schlecht, als es geschildert worden, und verlangt vorzugsweise eine Revision der Baugesetze. Das Bauen solle erleichtert, das System aber fortgesetzt werden — und es ist auch fortgesetzt worden.

Mehr als 18 Jahre sind seit dem Erscheinen der Broschüre vorübergegangen, die Baugründe sind fort und fort in grossen Parcellen vertheilt worden und dem bürgerlichen Wohnhause blieb die Grundlage seiner gedeihlichen Entwicklung versagt. Die Bauspeculation, welche allerdings mit dem allgemeinen wirthschaftlichen Aufschwunge zusammenhängt, hat aber durch die Bauthätigkeit, welche sich auf den Stadterweiterungs-Gründen entwickelte, eine Richtung genommen, welche weniger das wohnungsbedürftige Publicum als die Unternehmungen begünstigte. Der Bauschwindel erreichte gerade hierin durch die Baugesellschaften seinen Höhepunkt, dem wie eine Art Naturnothwendigkeit der Krach auf dem Fusse folgte. Das Bedürfniss zur Rehabilitirung des bürgerlichen Wohnhauses ist heute wieder ein so lebendiges, wie bei Beginn der Stadterweiterung. Die Frage, wie man in Wien wohlfeil, gut und den bürgerlichen Verhältnissen entsprechend bauen soll, ist trotz der Stadterweiterung ungelöst geblieben. Aber der Gedanke, welcher in jener Broschüre ausgesprochen ist, fand später bei dem 1872 gegründeten Cottage-Vereine seine Verwirklichung. Trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse — die Thätigkeit des Vereins hat nämlich unmittelbar vor dem Krach begonnen — ist es dem Vereine, an dessen Entwicklung Ferstel wesentlichen Antheil hatte, gelungen, eine Anzahl von Wohnhäusern auf einem sehr günstig gelegenen Terrain in Währing zu errichten, welche mindestens zum Beweise dienen können, dass auch das bürgerliche Wohnhaus bei uns seinen Boden findet.

¹⁾ „Wie soll Wien bauen? Zur Beleuchtung des bürgerlichen Wohnhauses der Herren R. v. Eitelberger und H. Ferstel etc.“ Wien 1860, bei Zamarski.

Mehr als 70 Familienhäuser sind seither auf einem Flächenraume von 50.000 Quadratmetern entstanden. Die Kosten eines solchen Familienhauses schwanken zwischen 7000 und 26.000 fl. Die Bauten sind, mit geringen Ausnahmen, von Borkowski, einem Schüler Ferstel's, ausgeführt. Die kleine Baugruppe des Cottage-Vereines zwischen Währing und Döbling ist eine Oase in dem verwilderten Bauleben der Vororte Wiens, in welcher sich gewiss jeder Menschenfreund und Architekt wohlfühlen wird. Hoffen wir, dass der Mann sich endlich einmal finden werde, welcher dem planlosen und unverständigen Treiben ein Ende macht, denn in Wahrheit hat sich „an den Grenzen unserer Stadt, in den Vororten, eine Erweiterung vollzogen, welche an Planlosigkeit, räumlicher Geschmacklosigkeit Alles weit hinter sich lässt, was in dieser Hinsicht sowohl bei uns als anderwärts bisher geleistet wurde“; — „ein Besuch der meisten Städte Deutschlands, Frankreichs und Englands, und gerade der grösseren, belehrt darüber, dass überall dort, wo der Raum zur Verfügung stand, also grösstentheils an der Peripherie der alten Stadt, die schönsten Stadttheile entstanden sind, und dass dabei alle jene Bedingungen an Comfort, Gesundheit und Wohnlichkeit in weit höherem Grade berücksichtigt wurden, als dies in den zumeist dicht bevölkerten älteren Stadttheilen möglich ist.“¹⁾

Dass die so reiche architektonische und lehramtliche Wirksamkeit Ferstel's auch von unserem Monarchen, von der Staatsbehörde und von Corporationen vielfach ausgezeichnet wurde, ist selbstverständlich.²⁾ Aber die nebst dem engeren Berufe auch für das öffentliche Wohl und Interesse geforderte Thätigkeit ist mit Mühen und Sorgen aller Art verknüpft und verlangt die volle Hingebung an die Sache, welche auch die Uebernahme derartiger Anstrengungen erklärt. Die Thätigkeit eines modernen Architekten ist vielfach zu vergleichen mit der

¹⁾ Aus der Denkschrift des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins vom Februar 1877 über die künftige Bau-Entwicklung Wiens.

²⁾ Ferstel erhielt 1862 den Franz Josef-Orden, 1867 den Orden der eisernen Krone III. Classe, in Folge dessen er in den Ritterstand erhoben wurde, 1871 bei Vollendung des Museums den Titel Ober-Baurath. Er ist Mitglied und Ehrenmitglied zahlreicher wissenschaftlicher und künstlerischer Institute.

eines Arztes. Er muss viele Wunden und Leiden zu heilen opferbereit, ohne alle Entschädigung, übernehmen, wenn er seinem Berufe als echter Träger der Cultur nachkommen will.

Wenn wir die ausgebreitete architektonische Thätigkeit Ferstel's überblicken, so ist es wohl Jedem einleuchtend, dass es nicht möglich gewesen wäre, den verschiedenen an ihn gestellten Anforderungen zu genügen, wenn ihn nicht, man möchte sagen, das Glück mit einem Architekten in Verbindung gebracht hätte, welcher alle Fähigkeiten besitzt, um ihn bei seinen Unternehmungen nach einer bestimmten Richtung hin kräftigst zu unterstützen. Denn alle jene Bauten, welche Ferstel unternommen, setzen voraus, dass in dem Atelier des Architekten sich auch ein Künstler befinde, der in allen Bau-Techniken wohlerfahren und in dem constructiven, sowie administrativen Theile einer Bauführung vollständig bewandert ist. Eine solche Hilfskraft ist ihm durch seinen Schwager, den Architekten Karl Köchlin, geworden. Köchlin, im Jahre 1828 in Prag geboren, gehört einer bekannten elsässischen Familie an. Seine Studien machte er am polytechnischen Institute in Prag und trat dann in die Akademie der bildenden Künste in Wien ein, wo er ein Studiengenosse Ferstel's wurde. Im Jahre 1852 trat Köchlin in den Staatsdienst unter dem General-Bau-Director Sprenger und wurde, als später Löhr dem Hochbau-Departement des Ministeriums vorstand, Ober-Ingenieur. Schon beim Baue des Börsegebäudes im Jahre 1856 wurde Köchlin eine Hilfskraft Ferstel's, und als im Jahre 1872 Löhr starb, verliess er ganz den Staatsdienst, um sich ungetheilt den grossen Aufgaben widmen zu können, die sein Schwager übernommen hatte. Zu gleicher Zeit führte Köchlin eine Reihe von Privatbauten selbstständig aus und betheiligte sich an mehreren Concurrenzen. Es darf nicht verschwiegen werden, dass eine so nach allen Seiten hin durchgebildete Hilfskraft, wie es Köchlin ist, nicht wenig dazu beigetragen hat, dem Architekten Ferstel die Durchführung so vieler und grosser Aufgaben zu erleichtern. Eine vornehme Natur, ein treuer Freund und bewährter Rathgeber, war Köchlin eine feste Stütze bei allen schwierigen Unternehmungen, welche auf den Schultern Ferstel's ruhten.

Bevor wir die Blicke auf die Votivkirche zurückwenden, müssen wir vorerst noch eines Ereignisses gedenken, des tragischen Todes jenes geistvollen Prinzen Erzherzogs Maximilian, der den Traum eines Kaiserthrones in dem alten Reiche der Inkas mit dem Tode am 19. Juni 1867 zu Queretaro in Mexico büsste. Ihm verdankt man den Gedanken der Gründung der Kirche, die Wahl des Architekten und die Durchführung in den ersten wichtigen Stadien desselben. Nach seinem Tode übernahm sein Bruder Erzherzog Carl Ludwig das Protectorat der Kirche. Mit seltener Energie führte der neue Protector die Angelegenheit des Baues. Die Fonds waren erschöpft und es handelte sich nun darum, den Weiterbau der Kirche zu sichern, die Mittel für die würdige Ausstattung und Einrichtung herbeizuschaffen. Durch die Intervention des Erzherzogs kamen nun reichliche Spenden von Seite des Hochadels und der Geistlichkeit, und auch der Stadterweiterungs-Fond, der Religions-Fond und die Staatsfonds haben dazu beigetragen, den Fortbau des monumentalen Baues zu sichern.

Die Votivkirche liegt bekanntlich zwischen der Alser- und Währingerstrasse auf einer Fläche in der Form eines gleichseitigen Dreieckes, dessen Rückseite gegen die Vororte Wiens und dessen Spitze nach Osten, gegen die innere Stadt, gerichtet ist. Nach der Seite des Donaucanales fällt das Terrain ziemlich steil ab, und so liegt die Kirche zwar in einem hochgelegenen Theile der Stadt Wien, aber die Situierung und die Fundirung der Kirche hatte in Folge dieses Umstandes eigenthümliche Schwierigkeiten, nachdem das Terrain gerade nach jener Seite, wo die Thürme, welche die solideste Fundamentirung erfordern, errichtet wurden, abfällt. Die Kirche liegt in der Halbirungs-Achse dieses Dreiecks und ist die Hauptfronte nach der Stadt, also nach Osten gekehrt. Die Kirche selbst ist somit nicht „orientirt“, um den technischen Ausdruck zu gebrauchen. Man ist hier mit voller Berechtigung von einer kirchlichen Gewohnheit abgegangen, die kein Kirchengesetz ist, und hat die Kirche nach praktischen Gründen und Grundsätzen anders situirt, als es gewöhnlich der Fall ist.

In den ersten sechs Jahren wurde der Bau seiner ganzen Ausdehnung nach in der Seitenschiff-Höhe vollendet und im

siebenten und achten Baujahre bis zur Höhe des Langschiffes. Ein Umstand begünstigte den Wunsch des Architekten, die Thürme baldigst fertig zu bringen. Die Gemeinde Wien hat nämlich ihren bedeutenden Beitrag von 150.000 fl. für die Votivkirche an die Bedingung geknüpft, dass dieser Beitrag ausschliesslich zum Zwecke der Erbauung der Thürme verwendet werde. Auf diese Weise war es möglich, dass schon im zwölften Jahre ¹⁾ der Bauthätigkeit die Thürme zur Freude der Bevölkerung Wiens ganz vollendet waren. Dieselben haben schöne Breiten- und Höhenverhältnisse, sie liegen nicht so weit auseinander, wie es z. B. bei der Ludwigs-Kirche in München der Fall ist. Der Uebergang zum achteckigen Mittelbaue und der reizende, leichte Thurmhelm geben der ganzen Façade Leben und Bewegung, ohne die monumentale Ruhe in der Wirkung des Gesamtbaues zu stören. Die Stilprincipien der Blüthezeit der Gothik des 13. und 14. Jahrhunderts sind für den ganzen Bau in glücklicher Weise massgebend gewesen.

Zum erstenmale kommt in Wien der in der französischen Gothik durchgeführte Capellenkranz zur Geltung; auch in die Façade sind Elemente der französischen Gothik aufgenommen worden, sowohl in der Anordnung der Portale als der horizontal angeordneten Reihe von Standbildern der Landespatrone aller Kronländer, welche sich sämmtlich bei dem Baue durch Herbeischaffung der Geldmittel betheiligt haben. Der Bau des Hochschiffes mit den Seitenschiffen, des Chores und des Kreuzschiffes, sowie des Strebebogen-Systems ging ohne alle Störungen vor sich, anstandslos konnte die Aufstellung und Eindeckung sämmtlicher Dachstühle vorgenommen werden. Es war dies für den Bau selbst von grosser Bedeutung, da hierauf die Durchführung des Gewölbebaues des Hochschiffes im Innern ungestört vor sich gehen konnte. Die Dachconstruction ist von Eisen, nach den Entwürfen des Civil-Ingenieurs Leyser und in der Fabrik von Sigl in Wien ausgeführt. Das Dach ist mit schwarzweissem Schiefer bedeckt, ein Muster von Ornamentik in den einfachsten Farben. Freunde der mittelalterlichen Kunst haben es mit Freude begrüsst, dass bei dem Centralthürmchen die so arg vernachlässigte Blei-Technik wieder

¹⁾ Siehe im Anhang die Chronologie des Baues der Votivkirche.

zur Geltung gekommen ist. Die Spengler-Arbeiten am Dachfirst und die Blei-Arbeiten des Centralthürmchens sind Leistungen des Spänglermeisters Wenzel. Thurm- und Dachbau sind relativ frühzeitig vollendet worden, nun musste aber auch die Regelung der äusseren Umgebung der Kirche Gegenstand der Erwägung des Architekten werden, damit nicht die freien Bauplätze einer ungeregelten und ungezügelter Baulust anheimfallen und den Gesamt-Eindruck stören konnten. Die Stadterweiterungs-Commission ist in dieser Frage den Wünschen des Architekten entsprechend vorgegangen. Der Raum um die Votivkirche herum, welcher dem Wohnungsbaue zugewiesen ist, stört den Gesamt-Eindruck der Kirche nicht, im Gegentheile, erschafft eine günstige architektonische Umgebung derselben. Die Gebäude werden theilweise nach einem von Ferstel festgestellten Plane ausgeführt, 40 Klafter entfernt von der Kirche. Diese selbst erhielt einen Stufenbau, um dem Sockel der Kirche eine entsprechende Umrahmung zu geben und den religiösen Bau vor den Profan-Bauten sichtlich zu erheben. Diese Charakteristik und Erhöhung des Vorbaues hat ihre symbolische Bedeutung in der christlichen Architektur — selten wird diese Regel beobachtet — wie im griechischen Tempel-Bau. Bötticher hat in seiner geistvollen Schrift: „Das Heilige und Profane u. s. f.“ darauf hingewiesen, wie der griechische Tempel durch den Stufenbau wie ein Weihegeschenk der Gottheit erscheint; bei dem christlichen Kirchenbaue ist es nun ebenso. Wer diesen Stufenbau betritt, wird hiemit gewissermassen vorbereitet auf das Eintreten in den geweihten Innenraum. In der nächsten Nähe der Kirche wird eine Garten-Anlage angelegt und gegenüber dem Kirchenportale soll ein Monument für den Admiral Tegetthoff errichtet werden. Die Beziehungen Tegetthoff's zu Erzherzog Max, dem ehemaligen Kaiser von Mexico, der die Anregung zum Baue der Votivkirche gab, liegen klar vor. War doch Erzherzog Maximilian auch der Gründer der österreichischen Kriegs-Marine, welche sich bei Lissa unter Tegetthoff so glänzend bewährt hat! Weniger klar sind aber die Beziehungen Tegetthoff's zu der Votivkirche; ungleich dem Don Juan d'Austria (dessen Frömmigkeit und Kirchlichkeit nicht zu bezweifeln ist), war Tegetthoff ein ganz modern den-

kender Mensch; auf seinem Sterbebette fand man das Werk Darwin's noch aufgeschlagen liegen. Es ist zweifellos, dass das Monument schön wird; ist es doch in die Hände Kundmann's gelegt; wünschenswerth wäre nur, dass dem Monumente, das in Verbindung mit einer Brunnen-Anlage gedacht ist, nicht die nöthige Wasserfülle fehle. Die Garten-Anlage um die Kirche herum und das Pfarrhaus für die Votivkirche wurden im Herbste 1878 in Angriff genommen. In derselben Zeit, in welcher der Bau des Pfarrhauses festgestellt wurde, ist eine Frage in der glücklichsten Weise entschieden worden, die lange Zeit in Schwebe war, nämlich über die Verwendung der Kirche selbst. Im Laufe des Spätsommers 1878 ist die Votivkirche als Universitätskirche erklärt und zugleich bestimmt worden, dass einige alte Stiftungen, welche für die jetzige Universitätskirche vinculirt waren, an die Votivkirche als künftige Universitätskirche übertragen werden. Nun wird es wohl auch leichter sein, das Innere dieser künftigen Universitätskirche zu einer Denkmalskirche im Laufe der Zeiten umzugestalten, wozu dieselbe schon ihrer ganzen Anlage nach bestimmt erscheint. Die Seitencapellen zwischen den Pfeilern in den Seitenschiffen, die Wandflächen an dem Capellenkranz in der Abside verlangen nach Monumenten, wie solche in Italien und in Frankreich üblich sind, wie man sie in S. Croce in Florenz, in S. Giovanni et Paolo und ai Frari in Venedig, in Sta. Maria del Popolo und in St. Peter in Rom und überall sieht, wo man den Geist der Heroen pflegt, nur in Wien nicht. Das schöne Grabmal des Arztes und Gelehrten Peter Frank befindet sich auf einem Friedhofe, der zur Demolirung bestimmt ist. Würdelos liegt der Leichnam Radetzky's in dem Parke eines Armee-Lieferanten; kein Erinnerungszeichen in ganz Oesterreich weiht das Andenken jener tapferen Soldaten, die bei Novara, Magenta und Solferino gefallen sind. Eine wahre Freude hat jeder Vaterlandsfreund empfunden, als er vernahm, dass der Kaiser gestattet habe, dass das Grabdenkmal des tapferen Vertheidigers von Wien bei der Türkenbelagerung von 1529, des Grafen Niklas Salm, lange Zeit verschollen, zuletzt in Blansko verwahrt, gegenwärtig in der Votivkirche über Anregung des Wiener Alterthum-Vereines aufgestellt werde. Es ist der erste

glückliche Schritt, die Kirche ihrer Bestimmung einer Denkmals-Kirche zuzuführen. An Anlässen würde es nicht fehlen, die Bildhauer Wiens würdig zu beschäftigen, und wahrlich, im Centrum der Monarchie thäte man wohl, in der Zeit, in welcher der Staatsgedanke des Reiches mehr als je geistig befestigt werden soll, den geheiligten Boden der Votivkirche zu wählen, um jene Männer zu ehren, die sich um Oesterreich verdient gemacht haben.

Tritt man nun durch das grosse Portal, dessen Tympanon und Giebelfeld Josef Gasser mit meisterlichen Sculpturen geziert hat, in das Innere der Kirche ein, so eröffnet sich dem Blicke die breite, hohe Halle, geschmückt mit Glasmalereien, Wandgemälden und klar disponirten, reich gezierten Kreuzgewölben. Vor Allem concentrirt sich aber der Blick auf den Hochaltar mit der Presbyteriumshalle, die im reichsten polychromen Schmucke prangt. Denn der Raum, welcher den Mysterien der Kirche gewidmet ist, verlangt den höchsten Schmuck und die grösste künstlerische Ausstattung. Die klare architektonische Gesamt-Anordnung erleichterte hier den Farbenschmuck, da der malerische Schmuck mit dem constructiven Gedanken Hand in Hand gehen kann. Das Zusammenwirken der architektonischen und decorativen Kräfte hat den glänzendsten Erfolg erzielt. Die Gesamtwirkung der Halle ist bei günstiger Beleuchtung eine überwältigende. Deswegen dürfte es angemessen sein, über das polychrome Princip beim Kirchenbau, das oft verkannt und selten durchgeführt wird, etwas ausführlicher zu sprechen als es sonst bei einer biographischen Skizze nothwendig wäre. Bei der Innen-Decoration der Votivkirche musste die Frage der Polychromie zur Erörterung kommen; sie ist bei keinem Kunstwerke zu umgehen, denn ein Kunstwerk ist kein blosses Gedankenwerk, jedes wirkt durch die Form, durch die Mittel der körperlichen Erscheinung. Da aber jede körperliche Erscheinung ohne Farbe gar nicht gedacht werden kann, so ist die Farbe ein integrierender Theil der Wirkung eines jeden Kunstwerkes. Absolut farblose Kunstwerke gibt es gar nicht und auch bei den monochromen kommt die Farbe in Betracht, denn auch ein vollständig monochromes Werk wirkt eben durch den Reiz der Einen Farbe, welche gewählt wurde. Bei der Innen-Decoration einer Kirche

hat die Frage der Polychromie nur eine Bedeutung mit Rücksicht auf Wände und Pfeiler, auf Decke und Fussboden, denn das Alles, was sonst noch zur Innen-Einrichtung einer Kirche gehört, Altar und Altarbehang, Kanzel und Bekleidung, Beleuchtungs-Apparate, Chor und Beichtstühle, Altargemälde und Statuen sind selbstverständlich Gegenstände, die, in verschiedenem Materiale ausgeführt, verschiedene Farben an sich tragen und auf diese Weise von selbst ein polychromes Element in die Innen-Decoration der Kirche bringen.

Der Gesamt-Eindruck der Innen-Decoration einer Kirche kann daher nie auf Monochromie basirt sein, sondern der Architekt muss mit polychromen Verhältnissen rechnen und bestrebt sein, die verschiedenen farbigen Elemente zu einer harmonischen, hier natürlich polychromen Gesamtwirkung zu stimmen. Dass diese genannten Einzelheiten der Innen-Einrichtung einer Kirche einen gewissen Farbenreichthum entwickeln müssen, das wird auch gar nicht bestritten; und es gibt Jedermann zu, dass das Altarbild gemalt, die Kirchengewänder und Behänge farbig gestickt, die Beleuchtungs-Apparate goldglänzend ausgeführt werden. Sobald man aber über den Kreis dieser Innen-Einrichtung hinausgeht, Wände, Pfeiler, Decke und Fussboden mit Rücksicht auf ihre Farbenwirkung bespricht, da beginnen die Differenzen in den Anschauungen der Künstler und der Laien, und es wird die Frage der Polychromie mit mehr oder minderer Heftigkeit discutirt. Die Einen behaupten, der Innenraum eines Baues, im gegebenen Falle der Steinbau, müsse mit elementarer Naturgewalt wirken, d. h. mit der Farbe des Steines, in welchem die Kirche gebaut ist; nichts dürfe geschehen, was die grosse gleichmässige Wirkung des Steines störe, weil diesen ja ohnedies die Natur mit der Zeit mit einer Patina überzöge, welche dann malerisch wirken würde. Da nun die Natur selbst für das Colorit sorgt, wozu soll der einzelne Mensch noch etwas dazu beitragen, diese prästabilirte Harmonie des Steinbaues zu stören? Dieser Anschauung, die auf der malerischen Wirkung des Steinbaues, als solchem, fusst, kommen dann noch jene Personen zu Hilfe, die den ökonomischen Standpunkt vertreten. Die monochrome Behandlung, welche die Natur besorgt, empfiehlt sich ihnen zu-

gleich als die wohlfeilste. Zum Ueberflusse gibt es noch fromme Seelen, welche glauben, dass die Farbe die Andacht störe, die Sinne verwirre und die Vertiefung in das Wort Gottes hindere. In gewissen Fällen ist also die Frage der Polychromie einer Kirche etwas complicirt, denn es verbindet sich die ökonomische Frage mit der künstlerischen und sozusagen auch mit der didaktischen, und bei der Votivkirche speciell hat sich die Frage auch thatsächlich nach allen drei Richtungen hin zugespitzt. Die Discussion der Frage würde aber bei der Votivkirche wahrscheinlich gar nicht auf die Tagesordnung gekommen sein, wenn nicht eine hervorragende Persönlichkeit des Auslandes, welche in massgebenden Kreisen einen entschiedenen Einfluss nahm, sich in so bestimmter Weise gegen die Polychromie ausgesprochen hätte. Diese Stimme fand vielfach Anklang und Wiederhall in jenen Kreisen, welche auch auf andere moderne gothische Kirchenbauten Wiens einen directen oder indirecten Einfluss ausüben. Der Architekt selbst hat von Anfang an gewiss an nichts Anderes als an eine polychrome Ausschmückung der Kirche gedacht. Er müsste nicht der Mann sein, der er ist, mit allen geistigen Fasern seines Lebens innerlich gebunden an die moderne Bewegung der Architektur, er müsste die Lehren der Geschichte und die modernen Doctrinen Hittorff's, Gottfried Semper's und Viollet le Duc's vollständig überhört haben, wenn er sich der Polychromie gegenüber abwehrend verhalten hätte. Alle denkenden, modernen Architekten, alle hervorragenden Aesthetiker betrachten die Farbe als ein unerlässliches Decorationsmittel im Innern eines jeglichen Gebäudes. Die Verschiedenheit der Meinung bezieht sich nur auf das Mass, nach welchem die Farbe im Innern eines Gebäudes zu verwenden sei. Die Sache des Architekten und der decorirenden Künstler ist es, Farbe am richtigen Orte und in harmonischer Weise zur Anwendung zu bringen. Es ist allerdings richtig, dass es zu den schwierigsten künstlerischen Aufgaben gehört, einen gegebenen Raum stilgerecht und harmonisch polychrom zu behandeln. Dass eine vollständig gelungene polychrome Behandlung selten ist und dass vielfach Verstösse in dieser Richtung vorkommen, unterliegt keinem Zweifel. Wie in manch' anderem Fall, so ist auch der Architekt in diesem von den

Künstlern abhängig, die er zur Verfügung hat, und es kommt auch oft vor, dass die Farbenskizze, welche der Architekt entwirft, oder welche er gebilligt hat, sich ganz anders annimmt, als deren fertige Ausführung. Man muss sich nur erinnern, dass man in Oesterreich speciell eine Zeit hinter sich hat, in der gerade in der Innen-Decoration von Kirchen die Farbe fast gänzlich ausgeschlossen war. Man betrachtete es als nothwendig, dass der Altar in Farbe glänzt, dass Kirchenfahnen und Teppiche einen malerischen Gesamteindruck geben, aber was die Wände betrifft, so hat man sie in der Regel übertüncht oder mit Steinfarbe überzogen; darüber ging der ästhetische Katechismus der üblichen Landes-Bureaukratie nicht mehr hinaus. Und wenn auch bei der Votivkirche keine Gefahr vorhanden war, dass sie mit einer Mörtelkruste überzogen oder mit einem Oelanstrich behandelt oder so reinlich decorirt worden wäre, wie es bei der Augustiner-Kirche der Fall ist, so war es doch nicht ausgeschlossen, dass die Naturfarbe des Steines schliesslich den Sieg gewonnen hätte, etwa mit der Modification, dass, da die Steine doch ihrer Natur nach etwas verschiedenfärbig und daher unharmonisch wirken, man durch eine leichte, der Steinfarbe ähnliche Decoration die gewünschte Naturwirkung erzielt hätte. Aber glücklicherweise erhob sich gegen das Ausschliessen der Farbe eine sehr bestimmte Opposition, das ästhetische Gewissen sträubte sich gegen die Zumuthung, die Wände der Kirche kahl und undecorirt zu lassen, und es blieb endlich den Principien der Polychromie der Sieg. Die Persönlichkeiten, welche in dieser Angelegenheit allein das entscheidende Wort zu sprechen hatten, stimmten schliesslich Denjenigen zu, welche die modernen, wohlberechtigten Ansichten vertraten. Ein Umstand wirkte sehr günstig zur Wendung der Dinge, dass nämlich von Anfang an festgestellt war, die Kirche solle mit Glasgemälden decorirt werden, und da dies Niemand anfocht, ja von allen Seiten gefordert war, so konnte es auch leicht klargemacht werden, dass die Farbe in den Glasgemälden ihre naturgemässe Ergänzung in der farbigen Decoration der Wände finden müsse. Allerdings wird von Manchen auch die Nothwendigkeit gemalter Glasfenster bestritten. Hat es doch eine Periode gegeben, wo man in der Stefanskirche die alten Glasfenster herausnahm, um

der Kirche mehr Licht zuzuführen! Heutigen Tages scheint ein solcher Vorgang ganz unbegreiflich, aber Diejenigen, welche für gemalte Glasfenster in der Kirche stimmen, können sich gegenwärtig auch nicht mehr deren Consequenz, der Polychromie der Wände, entziehen.

Am unbegreiflichsten ist jene Opposition gegen die Polychromie in der Kirche, welche von der Geistlichkeit ausgeht. Bei den Vertretern der evangelischen Kirche ist eine Abneigung gegen die Polychromie begreiflich; diese Kirche legt ihr Hauptgewicht auf das Wort, sei es in der Predigt, sei es im Gesange; sie cultivirt die kirchliche Beredtsamkeit und das Kirchenlied, sie perhorrescirt das Kirchenbild in Farbe und in Plastik. Eine polychrome evangelische Kirche stimmt mit dem Cultus nicht überein. Anders ist es in der katholischen Kirche; diese nimmt den ganzen Menschen in Anspruch, das Auge wie das Ohr, den Verstand wie die Phantasie; sie macht ausnahmslos von allen Künsten Gebrauch und es gehört zu ihren schönsten und besten Traditionen, dass sie keine Kunst ausschliesst, dass sie jede Kunst dem Dienste Gottes weiht. Daher übt auch der katholische Cultus auf jedes Gemüth einen mächtigen künstlerischen Eindruck aus. Kein Stand kann sich ihm entziehen, keine Nation. Die Universalität der Künste, die sie für sich beansprucht, ist eine Begleiterin ihrer universellen Mission, auf welche sie stolz ist. Es ist daher ganz unbegreiflich, dass ein Theil der katholischen Geistlichkeit mit solcher Gleichgiltigkeit das Bild in der Kirche, die Farbe an den Wänden behandelt. Es ist, als ob diese ihre Mission gänzlich vergessen, die Geschichte der Kunst in der Kirche nicht gelernt hätten. Allerdings muss man sagen, dass die Erziehung der katholischen Geistlichkeit an diesem Zustande viel Schuld trägt. Die ältere Generation unter der Geistlichkeit Oesterreichs gehört jener Zeit an, wo die Kirchenbaukunst ausschliesslich in den Händen der Baubeamten lag, für die jedes Gebäude nur ein Nützlichkeitsbau war. Und ein Theil der jüngeren Geistlichkeit hat sich nur mit jener Richtung der modernen Gothik befreundet, welche die sich entwickelnde Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts noch duldet, aber die grosse Entwicklung der Malerei, wie sie die katholische Kirche des 15. und 16. Jahrhunderts zeigt,

entweder als modernes Heidenthum oder als modernen Naturalismus perhorrescirt. Leidenschaftlich verfolgten einige Neu-Gothiker der deutschen Schule Künstler und Kunstschulen, welche eine harmonische Farbe, ein künstlerisch vollendetes Bild anstrebten. Da sich unter den Enthusiasten für diese alterthümelige Decorationsweise viele Geistliche befanden, denen der Ernst der religiösen Gesinnung, von welchem die meisten Vertreter dieser Kunstrichtung durchdrungen waren, in hohem Grade imponirte, so entfaltete oft die Geistlichkeit, in der Meinung, sie vertrete ein gutes Princip und eine gute Sache, einen Eifer, welcher der Kunst schädlich war. Hängt die Geringschätzung der Polychromie mit den Wandlungen der Anschauungen eines Theiles der Geistlichkeit zusammen, so kann nicht geleugnet werden, dass auch in den Kreisen der katholischen Bevölkerung Wandlungen der Anschauungen über den Bildercultus vor sich gingen, welche auf diese Frage direct oder indirect Einfluss nehmen mussten. Der gebildete Katholik hat ein lebendiges Interesse an der Geschichte des alten und neuen Testaments und der Geschichte jener Persönlichkeiten, welche die Grösse der katholischen Kirche geschaffen haben oder an welche sich ein speciell local-historisches Interesse anlehnt. Die Vermittlerrolle aber dieses Interesses hat entweder das Wort oder das Bild zu übernehmen. Mag man nun die eine Form oder die andere wählen, durch Bücher oder Bilder unterrichten, belehren oder erheben wollen, immer wird der gebildete Katholik verlangen, dass der Kunstausdruck in Wort oder Bild auf der Höhe der modernen Kunst stehe. Aber wie selten geschieht es, dass Bildercyclen, wie in der Bonifacius-Basilica und in der Ludwigs-Kirche in München oder wie in der hiesigen Altlerchenfelder Kirche geschaffen werden, welche letztere allerdings nicht in allen Theilen auf derselben Höhe stehen, wie die in den beiden vorgenannten Kirchen. Bedeutsame Entwürfe von Künstlern sind aus Mangel an Theilnahme von Seite katholischer Kirchenfürsten unausgeführt geblieben. Wie gross die Empfänglichkeit des Publicums für bildliche Darstellungen ist, zeigt der grosse Erfolg, den die cyclischen Darstellungen von Führich haben. Aber solche Beispiele, die leicht vermehrt und vervollständigt werden könnten, haben doch nur den Charakter von Ausnahms-Erschei-

nungen; in der Regel steht das heutige Kirchenbild hinter den Anforderungen der gebildeten Laien zurück. Die Theorie, dass die figurale Malerei die Basis der gesamten Kunst ist, dass die Malerei nicht aufblühen kann, wenn nicht auch die grosse Kunst in der Kirche gehoben wird, darin sind sie Alle einig, in der Praxis aber ist die hohe Geistlichkeit am laxesten. Die Regierungen thun, wenigstens in Oesterreich, ihr Möglichstes, aber sie sind durch die politische Lage, durch die Calamität des Tages beengt; sie sind auch nicht berufen, die Kirchengewohnheiten zu pflegen und die grossen Traditionen der katholischen Kirche auf dem Gebiete der Kunst aufrecht zu halten. Die ideale Mission der Kirche ist den Kirchenfürsten in die Hände gegeben und jenen vermöglichen und hochgestellten Laien, welche durch Standes-Interessen gleichsam gebunden sind, mit den Kirchenfürsten Hand in Hand zu gehen. Es bedurfte daher bei solcher Sachlage eines energischen und zielbewussten Architekten, um in diesen Fragen durchzudringen, wie es in Wien bei der Altlerchenfelder Kirche durch Georg Müller und seinen Nachfolger geschehen, bei der Weissgärber, Brigittenauer und Fünfhauser Kirche durch Friedrich Schmidt und in der Votivkirche durch Heinrich Ferstel der Fall war. Dass bei allen diesen Kirchenbauten Polychromie zur Anwendung gekommen ist, verdankt man der geistigen Ueberlegenheit und Autorität der genannten Architekten. Wenn somit zur wahren Freude jedes ernsthaften Kunstfreundes dem polychromen Princip, speciell in der Votivkirche, Rechnung getragen wurde, so schuldet man dies in erster Linie den Künstlern, die zur Vertretung desselben berufen waren, und den hochgestellten Kunstfreunden und Laien, welche in dieser Frage das Wort nahmen. Die Polychromirung der Kirche ist nun eine vollendete Thatsache geworden; und was wäre aus dem Innern der Kirche geworden, wenn heute die kahlen grauen Mauern uns entgegenschaun würden und es der Farbe verwehrt geblieben wäre, mit ihrer Leuchtkraft Freudigkeit in das Gemüth zu bringen und jenen mystischen Zauber über die Kirche zu verbreiten, der nur von wohlthuender Polychromie ausgehen kann?

Kann man heutigen Tages auch sagen, dass das polychrome Princip dadurch zur principiellen Geltung gekommen

sei, so ist dasselbe aber doch nicht vollständig durchgeführt worden. Vollständig durchgeführt ist es nur im Cyclus der Glasgemälde, an der Decke, auf dem Fussboden, beim Altar und an der Kanzel. An den Wandflächen ist die Polychromie nur insoweit angewendet worden, als es nöthig ist, um die Glasgemälde mit den anstossenden Wandflächen in einen coloristisch harmonischen Gesamttönen zu bringen. Es stören, wenigstens der Hauptsache nach, die kahlen Wandflächen nicht mehr den Gesamteindruck. Figuralen und ornamentalen malerischen Schmuck verlangen dringend einige Wandflächen des Capellenkranzes und die grossen kahlen Flächen im Querschiffe und die Wandflächen der Vorhalle. In dem Presbyterium ist wenigstens die Polychromie soweit durchgeführt, als es durch die hohe Bedeutung dieses Raumes geboten ist, welcher den meisten Schmuck für sich beansprucht. Für die figurale Kunst ist also in der Votivkirche noch ein grosses Feld offen. Möge die Hoffnung sich erfüllen, dass sich die Gönner finden werden, welche Künstler mit Aufträgen beehren, um die Flächen, welche nach bildlicher Darstellung laut rufen, in würdiger Weise zu zieren. Das Programm des Bilder-Cyclus, welcher im Innern der Kirche zur Darstellung kommt, umfasst gleichmässig die Frescobilder, wie die Glasgemälde. Beide ergänzen sich gegenseitig. Das Programm für die figuralen Darstellungen in Wand- und Glasmalerei rührt der Hauptsache nach von Prof. Josef Ritter v. Führich her, der mehr als irgend ein anderer Künstler für eine Arbeit ähnlicher Art berufen war. Meister der grossen historischen Conception, war er zugleich unter den Künstlern der am meisten theologisch gebildete; ein echter Streiter für die Kirche, das energischste Mitglied der Ecclesia militans unter den Künstlern. Leider erlebte er die Vollendung der Kirche nicht. Er starb im Jahre 1876 im 76. Lebensjahre. Die Entwürfe aber, die er für die Glasgemälde und Fresken im Chore machte und die sein Schwiegersohn, Historienmaler v. Wörndle, ausführte, sind voll dramatischen Lebens. Dies macht sich, insbesondere in den Scenen aus der Sündfluth, auf den ersten Blick bemerkbar. Unter den Malern, die theils bei der Herstellung der Glasgemälde, theils der Wandgemälde eine hervorragende Stellung einnehmen, sind nächst Führich die Professoren

J. Mathias Trenkwald, Ferdinand Laufberger und Eduard Steinle besonders zu nennen.

Eine Künstlernatur ganz anderer Art, wie Führich, ist Trenkwald. Auf kirchlichem Boden stehend, wie jener, ist er eine versöhnliche, milde denkende Natur. Das dramatische Element, das Führich beherrschte, liegt ihm ferner. Die Grundstimmung seiner Seele ist eine lyrische; er weiss liebenswürdig zu erzählen, das Gemüth anzuregen und hat ausgebildeten Sinn für schöne Linien. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet hat Trenkwald für die Absidial-Capellen des Chores das Schönste geschaffen, was er bisher auf dem Gebiete der Kunst geleistet hat, die Cartons zum Leben Mariä, welche durch den Glas-maler Geyling ausgeführt wurden. Sie bilden die Perle unter den Glasgemälden der Votivkirche und sind wie aus Einem Gusse. Trenkwald versteht auch die Raum-Eintheilung für Glasgemälde relativ besser als Führich, der immer bei solchen Compositionen aus dem engen Rahmen heraustreten möchte auf das grosse Feld der Historienmalerei. Nicht minder bedeutend sind die Cartons Trenkwald's für die Fenster der Capellen der kaiserlichen Familie und der Brüder des Kaisers. J. Math. Trenkwald, ein Deutschböhme, geboren zu Prag 1824, ist, wie Ferdinand Laufberger, Schüler von Christian Ruben. Beide sind mit Ruben an die Wiener Akademie herübergekommen. Laufberger (ein Deutschböhme, geb. zu Mariaschein 1829) hat in der Votivkirche vielfach Gelegenheit gehabt, seine künstlerische Bildung zu verwerthen. Ihm wurden einige Glasgemälde übertragen, die im Jahre 1879 eingesetzt werden können. Von ihm rühren ferner die Frescogemälde auf Goldgrund in dem Vierungsgewölbe her, Engel mit den Marterwerkzeugen darstellend, ausserdem noch die Bilder an der inneren Decke des Ciborium-Altars. Wenige Künstler verstehen das Ornament wie Laufberger. Die Kunst, einen Raum stilgemäss, sei es figural oder ornamental, zu beleben, das ist sein Element, das er beherrscht. Er zeichnet vortrefflich und hat Sinn für harmonische Farbestimmung. Es ist daher begreiflich, dass der Architekt der Votivkirche diesen Künstler reichlich beschäftigte. Freunden der österreichischen Kunst hat es hohe Befriedigung gewährt, dass in dieser Kirche auch Ed. Steinle zu einem grösseren Auftrage heran-

gezogen wurde. Ihm wurden die Cartons zu zwei grossen Votivfenstern übertragen, die sich speciell auf den Kaiser und den Erzherzog Maximilian beziehen. Beide Fenster enthalten grosse religiöse Darstellungen in den oberen, Votivbilder in den unteren Abtheilungen. Taufe und Transfiguration auf dem linksseitigen, Abendmahl und Christi Erscheinung unter den Aposteln nach der Auferstehung auf der anderen Seite, füllen den Mittelpunkt der reichen gedankenvollen Compositionen. Von den Votivbildern ist das linksseitige eine Erinnerung an den Vorfall, der den Bau der Votivkirche veranlasst hat. Der Kaiser, geschützt von seinen Namenspatronen, dankt Maria für den Schutz. Auf dem Votivbilde des gegenüberliegenden Fensters ruft Erzherzog Ferdinand Max die Völker Oesterreichs zum Baue des Gotteshauses, als Erinnerung an die glücklich abgewendete Gefahr, auf. Steinle ist, wie Schwind, in seiner eigenen Vaterstadt wenig geehrt und wenig bekannt. Wie bei Schwind die Fresken in der Loggia des Opernhauses, so sind bei Steinle die beiden grossen Glasgemälde die einzige bedeutende Erinnerung an den bejahrten Künstler. E. Steinle (geb. zu Wien 1810), ein Schüler der Wiener Akademie und langjähriger, consequenter Vertreter der christlich-romantischen Richtung, ist in öffentlichen Galerien und Kirchen Wiens wenig vertreten. Der erste grosse Auftrag, der ihm zu Theil wurde, war eben die Anfertigung der Cartons für die erwähnten Glasgemälde, welche das Kreuzschiff beherrschen. Auch andere Künstler ähnlicher Richtung sind zu den Glasgemälden herangezogen worden, von denen die Wiener Maler Mich. Rieser (in zwei stilvollen Glasgemälden), dann L. Mayer, F. und K. Jobst, Karl Geiger und der Prager Maler Sequens zu nennen sind.

Auf die gesammte malerische, ornamentale Decoration haben die Maler Karl und Franz Jobst den grössten Einfluss ausgeübt; Karl Jobst (geb. zu Mauerkirchen in Oberösterreich am 8. September 1835) und Franz Jobst (geb. zu Hallein im Salzburgischen am 3. November 1840). Beide besitzen eine gründliche architektonische Bildung und haben eine so grosse Sicherheit auf dem gesammten Gebiete der decorativen, insbesondere stilisirten Decoration, dass sie bei ähnlichen Anlässen immer mit Erfolg zur Geltung kommen. Wie Fr. Schmidt in

der Weissgärber und Brigittenauer Kirche, so hat Architekt Ferstel die beiden Künstler, die aus der Schule der Wiener Akademie hervorgegangen sind, in der Votivkirche reichlich beschäftigt und ihnen ausschliesslich die ornamentale Decoration übergeben. Das polychrome Princip ist consequent durchgeführt worden auch bei den Altären, bei der Kanzel und beim Fussboden. Ein schön gestimmtes, stilisirtes Ornament, welches alle Glieder umrahmend, sie zu einem Ganzen verbindet, beherrscht den Fussboden und hat auch Veranlassung gegeben, die Technik von farbigen Fliessen in grossem Stile zur Anwendung zu bringen.

Nicht wenig tragen zu der glänzenden Farbenwirkung der Votivkirche die Glasmalereien als solche bei, welche aus zwei österreichischen Instituten für Glasmalerei hervorgegangen sind. Es sind dies die erste Tiroler Glasmalerei-Anstalt in Wilten bei Innsbruck, geleitet von Dr. Jele, und die Anstalt Geyling's in Wien. Wie weit auch die moderne Glasmalerei der mittelalterlichen nachsteht, insbesondere in der Tiefe der Farben, in der musivischen Gesamtwirkung, so ist nicht zu leugnen, dass das Resultat der Glasmalerei in der Votivkirche ein frappantes ist. Die Tiroler Anstalt hat sich auch darin bewährt, dass sie nicht blos Glasmalerei-Anstalt ist, sondern zu gleicher Zeit das Rohglas selbst erzeugt, das sogenannte Cathedral-Glas. Dasselbe ist früher ausschliesslich aus England bezogen worden, gegenwärtig aber wird es von der Innsbrucker Anstalt so vorzüglich geliefert, dass es einen grossen Theil des deutschen Bedarfes deckt.

Wie die Malerei, so hat auch die Sculptur einen reichen Antheil an der Gesamtwirkung der Votivkirche, im Innern ebenso wie am Aeusseren. In einer gothischen Kirche bewegt sich die Sculptur, um einen militärischen Ausdruck zu gebrauchen, mit gebundener Marschroute. Sie darf sich nicht selbstständig und frei bewegen; in der Gesammthaltung, in den Contouren, im Faltenwurfe, ja sogar in den Proportions-Verhältnissen der Körper muss sie den architektonischen Gesetzen der Gothik folgen, und doch soll jedes einzelne plastische Kunstwerk in sich so viel Leben und Empfindung tragen, dass man bei der Betrachtung desselben Freude und künstlerischen Genuss empfindet. Aber wie selten wird dies erreicht und wie

selten kann dies erreicht werden bei den Strömungen der gegenwärtigen Plastik, bei der geringen Schulung und bei den wenigen Aufträgen, welche Bildhauer für Kirchen im gothischen Stile haben. Denn die akademischen Schulen für Bildhauerei wurzeln in der Antike, d. h. in einer geistigen Atmosphäre, die gerade jener Richtung entgegengesetzt ist, auf welche es in der Plastik eines Werkes im gothischen Stile ankömmt. Unter diesen Umständen kann es für die Votivkirche als ein Glücksfall betrachtet werden, dass sich in Wien ein Bildhauer fand, der mit nicht gewöhnlicher Begabung zugleich seiner ganzen Denkungs- und Empfindungsweise der religiösen Plastik zugethan ist, die insbesondere in Italien im 14. und 15. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht hat. Dieser Bildhauer ist Josef Gasser, 1818 zu Wallhorn in Tirol geboren, Sohn eines Bildschnitzers, der schon im Alter von 13 Jahren Figuren zu schnitzen im Stande war. Im Jahre 1839 kam er nach Wien und studirte in der Akademie durch fünf Jahre; mit Preisen betheilt, lebte er von 1845 bis 1849 als Pensionär in Rom und dann vom Jahre 1849 an in Wien, wo er durch vielfache Aufträge ausgezeichnet wurde. Die Aufträge, welche er für die Votivkirche erhielt, stimmen ganz zu seiner Kunst-Anschauung und sind mit ausserordentlicher Sorgfalt ausgeführt, voll feiner Empfindung — man könnte sagen, sie seien in Stein gehauene Peruginos. Die grössten Arbeiten befinden sich an der Façade, leider etwas zu hoch, um ihre Schönheit ganz geniessen zu können. Von ihm rühren auch die Entwürfe zu den Engeln am Hochaltare her, welche Karl Haas in Metall getrieben hat.

Von den verschiedenen statuarischen Bildhauer-Arbeiten, die noch in der Votivkirche vorkommen, müssen auch jene von Franz Erler erwähnt werden. Dieser ist, wie Gasser, ein Tiroler, zu Kitzbühel 1829 geboren, Zögling der Wiener Akademie, und gehört zu jenen Bildhauern, die im gothischen Stile mit der Sicherheit der alten Steinmetzen eine Figur durchzuführen im Stande sind. Seine Apostel-Figuren im Presbyterium sind vollständig polychrom behandelt. Die schwierige Aufgabe, Steinfiguren in Farbe zu setzen, ist hier glücklich gelöst. Ueberhaupt muss man es der ganzen Durchführung der Polychromie nachsagen, dass es Ferstel gelungen ist, die Farben harmonisch

zu stimmen. Allerdings kommen in den Glasgemälden hie und da zu moderne Farben vor; auch das Grün an den Blättern des Kreuzgewölbes im Hochschiffe wird nicht allgemein anerkannt werden, wie überhaupt das Anbringen eines Stammbaumes mehr an senkrechten als an wagrechten Mauerflächen passend wäre, aber im Ganzen und Grossen ist die polychrome Gesamtwirkung bedeutsamer und vollendeter, als bei irgend einer modernen Kirche.

Das Innere der Kirche gab den Kleinkünsten und den Kunstgewerben nicht minder wie der grossen historischen Kunst reichen Anlass zur Entfaltung. Vor Allem ist der Hochaltar zu nennen mit reichem plastischen und malerischen Schmucke. Bei Anwendung der kostbarsten und edelsten Materialien hat Kunst und Technik Alles aufgeboten, um dieses Object zu einem Prachtstücke ersten Ranges zu gestalten. Derselbe hat leider eine weniger erquickliche Vorgeschichte, denn die Gefahr war nahe, dass ein Altar die Sanction erhalten hätte, welcher die Gesamtwirkung der Kirche gänzlich zerstört haben würde. Im August des Jahres 1857 wurde mit dem Münchener Bildhauer Andreas Halbig ein Vertrag abgeschlossen zur Anfertigung des Hochaltars für die Votivkirche. Der Entwurf dieses Altars wurde dem Architekten der Votivkirche nicht vorgelegt und bewegte sich in Formen, welche mit der ganzen Anlage der Votivkirche nicht im Einklange standen. Ein hoher Steinbau, in der Richtung der deutschen Spät-Gothik, würde er die Wirkung des Presbyteriums gänzlich vernichtet haben. Nach den Intentionen des Architekten ist dort ein hochstrebender Altarbau nicht am Platze; aber wie es oft geht, wenn Juristen in eine rein künstlerische Angelegenheit hineinsprechen, so wurde der Halbig'sche Altar ausgeführt, mit nicht unbedeutenden Kosten. Schliesslich gelang es jedoch in den entscheidenden Kreisen, auf die Widersprüche zwischen dem Halbig'schen Altar und der Votivkirche aufmerksam zu machen. Auch der damalige Statthalter Fürst Lobkowitz stellte sich auf Seite des Architekten, und so wurde mit Intervention der höchsten Personen der Halbig'sche Altar der Augustiner-Hofkirche zugewiesen, wo er sich gegenwärtig befindet. Dorthin passt er auch vollständig und hat überdies dort glücklicherweise den

früheren schlechten Zopfaltar beseitigt. Jedermann kann sich nun überzeugen, wie wenig diese Steinmasse in die Votivkirche hineinpassen würde. Der jetzige Altar hat die Form eines Ciborium-Altars, wie ihn der romanische und frühgothische Altar häufig zeigt. In der Stefanskirche kommen noch die letzten Ausläufer desselben in der gothischen Periode vor, in der neueren Zeit hat ihn van der Nüll in der Altlerchenfelder Kirche wieder neu eingeführt. In seiner architektonisch abgeschlossenen Form ist er überall als ein eigentlich architektonisches Zierwerk behandelt worden. Der Ciborium-Altar der Votivkirche trägt das Höchste der künstlerischen Ausschmückung, was von heimischen Kräften zu leisten war. Der eigentliche Baldachin ruht auf kostbaren Säulen, die Ziergiebel sind mit Mosaiken geschmückt, welche nach den Cartons von Professor Trenkwald in der päpstlichen Mosaik-Anstalt in Rom ebenso meisterhaft durchgeführt, als von Trenkwald entworfen sind. Diese Mosaikbilder, ein Geschenk des Papstes Pius IX., sind die einzige ausländische Kunstleistung am Altare. Auf der Spitze des Baldachin-Gewölbes erhebt sich die lebensgrosse Gestalt Christi als Salvator nach dem Entwurfe von Josef Gasser, in galvanisch-vergoldetem Kupfer von K. Haas ausgeführt, umgeben von vier Engeln, die Leidenswerkzeuge Christi haltend. Im Baldachin-Gewölbe hat Professor Laufberger die vier Cardinaltugenden behandelt.

Der Altartisch ist aus weissem Marmor von den Laaser Brüchen im Vintschgau, mit Verwendung von ägyptischem Alabaster, welcher vom Vicekönig von Aegypten zum Geschenke gemacht wurde, gearbeitet; das Antependium desselben ist mit Glasmosaik aus der Fabrik von Neuhauser in Innsbruck geschmückt. Es ist das erstemal in Wien, dass zu einem Altar eine solche Technik in so vollendeter Weise zur Ausführung gelangt. Den Altar selbst ziert ein Retable aus vergoldeter Bronze, geschmückt mit Emailbildern von Chadt, nach Entwürfen des Prager Malers Sequens. Die Figuren des Retables hat J. Gasser modellirt, die Bronze-Arbeit ist in freier Hand getrieben von Brix und Anders; der ganze Altar-Aufsatz ist das glänzendste metallurgische Kunstwerk dieser Art, welches Oesterreich besitzt. Als Vorbild dienten Werke ähnlicher Art der mittelalterlichen

Kunst. Diesmal galt es, alle Techniken und Vorbilder mit neuem Glanze wiederzugeben und zu zeigen, was die Wiener Kunst-Techniker unter richtiger Führung zu leisten im Stande sind. Die beiden grossen Candelaber zu beiden Seiten des Hauptaltars wurden in dem Atelier von Hanusch angefertigt und sind ein Geschenk des Erzherzogs Karl Ludwig. Fügen wir noch hinzu, dass die kleinen Leuchter von Hollenbach ausgeführt sind, und dass das ganze Presbyterium mit einem Gitterwerk aus geschmiedetem Eisen, vergoldet und polychromirt, verziert ist, so leuchtet es ein, dass der Theil, wo der Hochaltar sich befindet, vor Allem die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes auf sich ziehen wird. Einfacher sind die beiden Seitenaltäre im Kreuzschiffe und der Marien-Altar behandelt; die plastischen Figuren auf diesen Altären, deren Antependien mit Mosaik geziert sind, rühren von den Bildhauern J. Gasser, R. Zafouk und Lechner her.

Auch die Kanzel und die Orgel folgen dem polychromen Zuge der ganzen Innen-Einrichtung, die figürliche Plastik an der Kanzel ist eine sorgfältige Arbeit Streschnak's; auch bei diesem Werke ist Mosaik zur Anwendung gekommen. Die grosse Orgel mit 63 Registern und mehr als 3000 Pfeifen, ein Werk des bekannten E. F. Walker zu Ludwigsburg in Würtemberg, ist nach Zeichnungen des Architekten Riewel von dem Bildhauer Westreicher in Linz ausgeführt. Bei den Altarbauten ist der Istrianer Kalkstein in Verbindung mit ägyptischem Marmor zur Anwendung gekommen. Schliesslich wollen wir noch der Glocken gedenken, sieben an der Zahl, welche die bekannten Glockengiesser J. Hilzer & Sohn in Wr.-Neustadt ausgeführt haben; die Figuren daran sind von P. Kastlunger, einem Tiroler von Geburt.

Wir würden die Beschreibung des Baues der Votivkirche für lückenhaft halten müssen, wenn wir nicht eines Künstlers dabei gedächten, der seit Juni 1857, zuerst in der bescheidenen Stellung eines Zeichners, dem Erbauer der Votivkirche, Ferstel, treu zur Seite stand. Es ist dies der Architekt Hermann Riewel (geb. zu Leipzig am 18. September 1832), der im Vereine mit Ungewitter sich an der Concurrenz für die Votivkirche mitbetheiligt hatte und den seine Begeisterung für das Werk selbst

nach Wien und zu dem Baue gezogen hat. Um die Thätigkeit Riewel's vollständiger zu charakterisiren, möge noch mit wenigen Worten angedeutet sein, dass derselbe im Atelier Ferstel's auch an einer Reihe von anderen Bauten mitgewirkt hat, als: an dem Börsegebäude, bei dem Palais des Erzherzogs Ludwig Victor, beim Oesterreichischen Museum und Chemischen Laboratorium, sowie bei einer Reihe von Kirchen- und Privat-Bauten. Ausserdem hat Riewel eine Reihe von Zeichnungen für Kirchen-Einrichtungen und für die Welt-Ausstellungen in London, Paris und Wien entworfen.

Aus Anlass der Vollendung der Thürme (1867) wurde Riewel ausgezeichnet. Nach dem Tode Kranner's übertrug man ihm am 3. December 1871 das Amt eines Bauführers der Votivkirche. Bescheiden und hingebend, wie er seiner Natur nach ist, war er eine verlässliche Stütze Ferstel's. Mit besonderer Liebe pflegte er die Kleinkünste; von ihm rühren eine Anzahl von Zeichnungen für Thürbeschläge, Gitter-Arbeiten u. dgl. Objecte her. Die sichere Hand, die er als Zeichner führt, vereinigt sich bei ihm mit einer gründlichen Kenntniss des gothischen Stils und seiner Monumente.

Auch eines anderen Architekten muss an dieser Stelle gedacht werden, nämlich des Architekten Dominik Stadler, eines Tirolers von Geburt, der in hervorragender Weise an der Ausführung der Zeichnungen für die innere Einrichtung mitgewirkt hat.

Wenn es sich darum handelt, die Namen jener Künstler hervorzuheben, die zu dem Gelingen der Votivkirche am meisten beigetragen haben, so müssen in erster Linie unter den Architekten Kranner und Riewel, unter den Bildhauern J. Gasser, unter den Malern die Gebrüder Jobst, die Professoren Laufberger und Trenkwald genannt werden. Diese Namen sind mit der Geschichte der Votivkirche untrennbar verbunden.

Seit dem ersten Entwurfe der Votivkirche sind mehr als 24 Jahre vorübergegangen. Wir hatten Gelegenheit, die Bau-thätigkeit des Künstlers durch ein volles Vierteljahrhundert überblicken zu können. Sein Leben sind seine Werke; diese sind, wie ein aufgeschlagenes Buch, für Jeden lesbar, für Jeden zugänglich. Die Geheimnisse seiner Seele sind uns nicht ver-

schlossen. Was er empfand und dachte, was er projectirte und ausgeführt hat, das erzählen seine Bauten und seine Schriften. Das glänzendste Werk hat er in der Vollkraft der Jugend entworfen und in der Vollkraft des Mannesalters vollendet. Das ist ein Glück, welches selten Künstlern und insbesondere Architekten zu Theil wird. Nur wenigen Baukünstlern der Welt ist ein ähnlich günstiges Schicksal beschieden gewesen; die meisten müssen mühsam und langsam sich das Terrain erobern, das sie das ihrige nennen können. Ein glückliches Los ist Ferstel zu Theil geworden; diesmal hat es einen Würdigen getroffen. Die österreichischen Verhältnisse haben ihn in der Jugendzeit begünstigt. Was ihm in Preussen zu erreichen nie möglich gewesen wäre, wo der Architekt, wenn er zu einem Baue gelangen will, schon eine hohe Rangstufe in der Bau-Bureaukratie einnehmen muss, das war in Oesterreich, wo man einen offeneren Sinn für künstlerisches Wirken hat, möglich geworden. Der Staat und die Gesellschaft haben sich des hochbegabten Künstlers angenommen und ihn mit ihren Sympathien bis in sein 50. Lebensjahr begleitet.

Frägt man nun nach den Eigenthümlichkeiten dieses Talentes, so geben hierüber die Werke, die er geschaffen hat, klaren Aufschluss. Ferstel ist kein Doctrinär und kein Vertreter einer ausschliesslichen Richtung; es gibt Architekten, deren geistiges Schwergewicht in dem Festhalten einer bestimmten Stilrichtung liegt, deren ganzes Denken und künstlerisches Empfinden auf die Durchführung der Belebung und Vergeistigung einer Stilrichtung gerichtet ist, wie dies bei Schinkel, Klenze, Semper, bei Hansen, Pugin, Schmidt u. A. der Fall ist. Die Bedeutung solcher Vorkämpfer stilistischer Richtung ist gewiss nicht zu unterschätzen; aber die Lebensaufgabe, welche Ferstel's Genius ihm vorgezeichnet hatte, liegt auf ganz anderem Gebiete. Was er bewusst oder unbewusst angestrebt hat, ist die künstlerische Schönheit, die Harmonie in den Verhältnissen, der Rhythmus in der Massenbewegung, das künstlerische Gleichgewicht der constructiven und decorativen Kunst, der Malerei und Sculptur mit der Architektur selbst. Die Schönheit der architektonischen Verhältnisse war es, die seinem Entwurfe der Votivkirche den Preis gesichert hatte, und dieselbe künstlerische

Schönheit hat er angestrebt, als er, dem Zuge der Zeit und seines Bildungsganges folgend, das Museum und die Universität in italienischer Renaissance zu bauen unternommen hat. Das Barocke, das Naturalistische, das rein Modische war seiner Seele zuwider; er hat sich in all' seinen Bauten davon ferngehalten. Diese Eigenthümlichkeit seines Talentes entspricht auch dem österreichischen Naturell, speciell dem wienerischen. Ferstel ist als Architekt der echteste Ausdruck des heutigen österreichischen Volksstammes. Seine geistige Weltanschauung und seine Gefühlswelt ruhen auf demselben Boden, aus dem Schubert und Grillparzer hervorgegangen sind; das Evangelium der Schönheit war auch ihr Glaubensbekenntniss. Und was man bei Ferstel vor Allem anerkennen muss, das ist die Lauterkeit seiner Bestrebungen, der Adel seiner Gesinnung und bei aller Weichheit des Gemüthes eine Zähigkeit der Ausdauer, wenn es gilt, an Dem festzuhalten, was er als das Richtige einmal erkannt hat. Das beweist er bei dem Baue der Universität, der so vielen Schwierigkeiten begegnet, und das hat er bei der Durchführung des Baues der Votivkirche glänzend bewiesen. Er hat diesen Bau von den Fundamenten an bis zur Thurmspitze mit gleichmässiger Sorgfalt geleitet und es auch verstanden, sich mit jenen Männern zu umgeben, die sich gern und willig seiner Führung angeschlossen haben. Was auch immer das Schicksal ihm bereiten und bei seiner ungebrochenen geistigen und körperlichen Arbeitskraft ihm noch beschieden sein mag, soviel unterliegt keinem Zweifel, dass er schon bis jetzt nicht wenig dazu beigetragen hat, seine Vaterstadt mit künstlerischem Glanze zu umgeben. Sein Leben füllt eine der glänzendsten Seiten der österreichischen Kunstgeschichte; blickend auf die Reihe von Bauwerken, die er geschaffen hat — vor Allem auf die Votivkirche, als einem „monumentum aere perennius“ — darf er mit gerechtem Stolze das Wort des Dichters für sich in Anspruch nehmen: Non omnis moriar!

ANHANG A.

Bau-Chronik der Votivkirche.

1856. Am 24. April Grundsteinlegung unter der mittleren Chorcapelle; Herstellung der Fundamente für den Chor.
1857. Fortsetzung der Fundirung bis zum dritten Travée des Langschiffes; Aufbau der Chorcapellen bis zum Fensterschluss, ferner eines Theiles der inneren Chorpfeiler.
1858. Aufbau der Oratorien und der grossen Strebepfeiler daselbst; Aufführung der Sacristei und Oratoriumhalle und Beginn der rückwärtigen zwei Kreuzschiff-Capellen; Einwölbung der Chorcapellen.
1859. Aufbau der vier Kreuzschiff-Capellen und des dazwischen liegenden Kreuzschiffes bis zur Seitenschiffhöhe. Aufführung der inneren freistehenden Pfeiler daselbst bis zu den Seitenschiff-Capitälen; Einwölbung des Chor-Umganges, der Sacristei und Oratoriumhalle.
1860. Aufbau von vier Travées des Langschiffes und der inneren Pfeiler bis zur Seitenschiffhöhe; Fundirung der Thürme.
1861. Aufbau des fünften Travée vom Langschiffe und der zwei Thürme sammt Hauptfaçade bis zur Höhe der Seitenschiff-Galerie; Einwölbung der Seitenschiffe und der vier Kreuzschiff-Capellen.
1862. Aufbau der zweiten Etage der Thürme und Hauptfaçade bis zum Hauptgesimse des Hochschiffes; Aufstellung des Gerüstes für das Hochschiff.
1863. Aufbau der zweiten Etage des Hochschiffes, sowie der Strebepfeiler und Bogen bis zum Kreuzschiffe; Aufstellung der Gerüste für die dritte Thurm-Etage und für den Hauptfaçade-Giebel.
1864. Aufbau der dritten Thurm-Etage bis zur Sohlbank der oberen Thurmfenster und Aufführung des Hauptfaçade-Giebels.
1865. Aufbau des östlichen Kreuzschiffes bis zum Hauptgesims; Fortsetzung der Thurmbauten.

1866. Aufbau des westlichen Kreuzschiffes bis zum Hauptgesims und Vollendung des östlichen Kreuzschiff-Giebels; Fortsetzung der Thurmbauten.
1867. Aufbau des östlichen Kreuzschiff-Giebels und Vollendung der vierten Thurm-Etage bis zum Beginn der Helmdächer.
1868. Aufbau des westlichen Kreuzschiff-Giebels und Vollendung der Thürme.
1869. Beginn des Aufbaues der oberen Chorphatie bis zum Kreuzschiff und Einwölbung des Oratoriums.
1870. Vollendung des hohen Chores; Beginn der Aufstellung des eisernen Dachstuhles über dem Hauptschiffe.
1871. Versetzung der Dachgalerie am Chor und der Strebepfeiler-Fialen daselbst; Vollendung der Aufstellung der eisernen Dachstühle über sämtlichen Dächern; Aufstellung des Centralthurmes sammt Firstgalerie und Chorkreuz; Eindeckung sämtlicher Dächer.
1872. Einwölbung des Haupt- und Kreuzschiffes; Versetzung der Galerien an den Kreuzschiff-Capellen und an den Seitenschiffen; Einwölbung der Thürme.
1873. Aufstellung der eisernen Glockenstühle, der eisernen Thurmstiege und (am 17. November) Einweihung der sieben Glocken; am 24. bis 28. November Aufziehung derselben, welche am 2. December zum 25. Regierungsjubiläum Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. zum erstenmale geläutet wurden; ein grosser Theil des figuralen Schmuckes des Aeusseren und des Inneren gelangt zur Vollendung.
1874. Herstellung der Terrasse um die Kirche; Aufstellung der Thurmuhr und der Kreuzschiffcapellen-Figuren; Beginn der Arbeiten für die innere Ausstattung und Einrichtung.
1875. Einsetzung der 26 ornamentalen Hochschiff-Fenster und des grossen Rundfensters, Beginn der Polychromirung im Inneren.
1876. Fortsetzung der Polychromirung im Inneren; Beginn der Ausführung der Altäre und Kanzel in der Bauhütte; Einsetzung mehrerer Chorcapellen-Fenster, des ersten Kreuzschiffcapellen-Fensters und der sieben Chorfenster; Aufstellung zahlreicher Statuen im Inneren.

1877. Fortsetzung der Polychromirung. Einsetzung des westlichen grossen Kreuzschiff-Fensters und einiger Chor- und Kreuzschiffcapellen-Fenster; Aufstellung des Hochaltar-Baldachinbaues, der Kanzel und des Taufsteines; Versetzung der fünf Reliefs an den Portalen der Hauptfaçade; Legung der Gasleitung.
1878. Beendigung der Polychromirung des Innenbaues; Aufstellung der Orgel, des Hochaltares, der drei Seitenaltäre und der Chorabschluss-Gitter. Einsetzung der letzten Chorcapellen-Fenster, des nördlichen grossen Kreuzschiff-Fensters und von vier Seitenschiff-Fenstern; Beginn der Pflasterung; Wasser-Einleitung in die Sacristei.
1879. Vollendung der inneren Ausstattung und Einrichtung.
-

ANHANG B.

Uebersicht der figuralen Darstellungen in der Votivkirche.
I. Glasmalereien.

Ort der Aufstellung	Darstellung	Entworfen von		Ausgeführt von	Spender
		Entworfen	von		
Vorhalle	Links: Heiliger Severin	Laufberger		Geyling	weil. Erzherz. Franz Carl
"	Rechts: Taufe des St. Stephan	"		Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck	weil. Kaiser Ferdinand
Seitenschiffe	Landespätron von Niederösterreich Oberösterreich, Salzburg, Tirol Steiermark, Kärnthen Galizien, Lodomerien Böhmen Mähren und Schlesien Ungarn und Siebenbürgen Kroatien und Slavonien	Jobst		Geyling	weil. Cardinal Rauscher
		Meyer		"	weil. Card. Tarnoczy u. Eder
		Laufberger		"	11 adelige Damen Böhmens
		C. Geiger		"	Erzherzog Albrecht
		F. Sequens		Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck	Fürst Schwarzenberg
		Trenkwald			Fürst J. Liechtenstein
		Rieser			Erzbischof Haynald
		"			weil. Baron Sina
		Jobst		Geyling	Cardinal Simor
		"		"	Bischof Dr. Zalka von Raab
Kreuzschiff	Links: Johann der Täufer und Johann der Evangelist				Erzbischof von Olmütz und Domdechant Lichnowsky
I. Capelle	Heil. Margaretha und Kunigunde	"			Abt von Raigern
	Friedrich und Sarkander	F. Sequens		Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck	"
II. Capelle	Oben: Benedictus und Scholastica	"			Kaiserin Elisabeth
	Unten: Heil. Gunterus	"			Kronprinz Rudolf
	Votivbild („Lasset die Mühseligen und Beladenen zu mir kommen“, und Familien-Porträt Ihrer Majestäten)	"			Erzherzogin Gisela
	Votivbild (heil. Familie und Porträt der kaiserlichen Kinder)	Trenkwald		Geyling	und Marie Valerie
		"		"	"

Ort der Aufstellung	Darstellung	Entworfen		Ausgeführt von	Spender
Kreuzschiff I. Capelle	Rechts: Oben: Josef und Anna	Jobst	Kratzmann		Ritter von Drasche
	Unten: Heil. Barbara und Heinrich	"	"		"
	Oben: Wilhelm und Maria	"	"		Fürst Kinsky
	Unten: Heil. Ferdinand und St. de Paula	"	"		Fürst Auersperg
	Wilhelm, Friedrich, Adalbert, Hubert	"	"		Baron Klein
II. Capelle	Oben: Erhebung des deutschen Ordens in den Reichsfürsten-Stand	"	"		Erzherzog Wilhelm
	Unten: Heil. Maria, Barbara, Georg und Wilhelm	"	"		"
	Votivbild: Aus den Werken der Barmherzigkeit .	Trenkwald	Geyling		Erzherzog Carl Ludwig
	Votivbild: Aus den Werken der Barmherzigkeit .	"	"		"
	Porträts der erzhertzoglichen Familie und deren Patrone	"	"		Erzherzog Ludwig Victor
Chorschluss- Capellen	In den 19 Fenstern der 7 Chorcappen kommt das Leben der heil. Jungfrau Maria zur Dar- stellung	"	"		7 Fenster von Mitgliedern des Adels und von Wiener Bürgern und Vereinen
Hochschiff	Das grosse monumentale Rosettenfenster	Jobst	Tiroler Glasmalerei- Anstalt		Commune Wien
Langhaus und Kreuzschiff	26 Fenster mit ornamentalen Dessins und in den Medaillons der grossen Vierpässe Brustbilder der Propheten und Sibyllen	"	Geyling und Tiroler Glasmalerei- Anstalt		"
Kreuzschiff- Façade	Links: Salvator-Darstellung (Taufe und Transfigu- ration); darunter, geschützt von dem heil. Namens- patron, dankt der Kaiser der heil. Jungfrau Maria für die glückliche Errettung	Steinle	Glasmalerei- Anstalt in Innsbruck		"

Ort der Aufstellung	Darstellung	Entworfen	Ausgeführt	Spender
		von		
Kreuzschiff-Façade	Rechts: Salvator-Darstellung (das heil. Abendmahl und Christus erscheint nach der Auferstehung den Aposteln), darunter: Aufruf des Erzherzogs Maximilian an die Völker Oesterreichs, ein Gotteshaus zur Erinnerung an die glückliche Errettung des Kaisers zu errichten	Steinle	Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck	zur Erinnerung an weil. Kaiser Max v. Mexico Se. Majestät der Kaiser
	Berufung Petri	Entwürfe von Führich, Cartons von Wörndle		{ Stift Schotten, Lilienfeld, Herzogenburg und Hohenfurt
Hoher Chor	Die Predigt Christi vom Schiffe Petri		{ Stift Klosterneuburg, Melk, Heiligenkreuz, Seitenstetten	
	Petrus sinkt auf dem Meere		Commune Wien	
	Schlüsselübergabe		"	
	"Weide meine Lämmer"		"	
	Befreiung Petri aus dem Kerker		{ die Bischöfe von Veszprim, Agram, Grosswardein, Erlau und Siebenbürgen	
	Die Kreuzigung Petri		{ Erzbischof von Breslau, Bischof von Diacovar, von Seckau und von Lemberg	

II. Figural-plastische Darstellungen.

Ort der Aufstellung	Bezeichnung des Gegenstandes	Ausgeführt vom Bildhauer
Aussen Westl. Kreuz- schiff-Façade	Schöpfung, Erlösung, Heiligung	Fr. Erler
	Portal-Relief: Das Paradies	"
	An den Pfeilern:	
	Untere Reihe: Der heil. Elias, Jonas, Ezechiel, Malachias	R. Zafouk
Am Haupt- portale	Obere Reihe: Der heil. Zacharias, Athanasius, Amos und Daniel	J. Fessler
	Links: 1. Reihe: Abel, Noah, Melchi- sedek, Isaak	J. Benk
	Rechts: 1. Reihe: Johannes der Täufer, Samson, Aaron, Moses	"
Am Mittel- pfeiler	Der Salvator	J. Gasser
	2. Reihe: In einer Linie die 12 Apo- stel, in deren Mitte ein Engel mit dem Buche des Lebens	Oberegger und J. Gasser
Ober dem Portale	Reliefs: Oben die Kretzigung, darunter die Geburt Christi und die Bergpredigt	J. Gasser
Im Giebelfeld	Die heilige Dreifaltigkeit	"
Am oberen Façade- Theile	1. Reihe: Die vier Evangelisten	Melnitzky
	Dazwischen die Landespatrone: Heil. Ladislaus, Coloman, Josef, Virgi- lius, Wenzel, Rochus, Spiridion, Methudius, Georg, Stephan, Leopold, Stanislaus, Michael, Cyrillus, Niko- laus und Aegidius	P. Kastlunger
	Rechts: Die Landespatrone: Hedwig und Johann v. Nepomuk	J. Gliber
	Links: Die Landespatrone: Justus und Prupertus	"
Ueber dem Hauptportale	2. Reihe: Heil. Barbara	Bauer
	" Cäcilia	"
	" Agnes	Löwy
	" Katharina	Melnitzky
	Links: Heil. Georg	Erler
	" Wolfgang	Kastlunger
	Carl der Grosse	Pilz
	Rechts: " Florian	Erler
	" Heinrich	Fessler
	" Stephan	Dietrich

Ort der Aufstellung	Bezeichnung des Gegenstandes	Ausgeführt vom Bildhauer
Ueber dem Hauptportale	Im Giebelfeld: Die Krönung der heil. Maria und neun Engel, die neun Chöre der Engel darstellend	J. Gasser
An dem linken Seitenportale	Relief: Maria Verkündigung Links: Isaias, Michäus Rechts: David, Jeremias	" A. Schmidtgruber
An dem rechten Seitenportale	Relief: Die Auferstehung Links: Heil. Franciscus und Elisabeth Rechts: Heil. Sophie	J. Gasser. P. Kastlunger "
An der östlichen Kreuzschiff-Façade	Relief: Sendung des heiligen Geistes . Untere Reihe: Heil. Gregorius, Nazian, Cyrillus, Chrysostomus Obere Reihe: Heil. Gregor, Augustinus, Hieronymus, Ambrosius	Erler Silbernagel J. Fessler und Preleuthner
Am Oratorien-Portale	Heil. Rudolf, Gisela, Carolus, Borromäus und Margaretha	Wagner
Am Sacristei-Portale	Relief: Christus als guter Hirt . . .	J. Fessler
Im Innern Am Pfeiler des Hauptportales	Ein Engel mit einem Spruchband . .	Oberegger
An den Thurmpfeilern	Links: Heil. Bonifacius Rechts: " Severin	Gliber "
Am Pfeiler der Orgelbühne	Links: " Veronika Rechts: " Ludmilla	Oberegger "
In den Kreuzschiff-Capellen	Links, 1. Capelle: Heil. Catharina, Laurentius, Stephan und Barbara . . . Rechts, 1. Capelle: Heil. Benedictus, Theresia, Brigitta, Franciscus . . . Links, 2. Capelle: Heil. Joachim, Anna, Josef, Maria Rechts, 2. Capelle: Heil. Ludwig, Helena, Elisabeth, Leopold	R. Zafouk Fessler jun. u. M. Purkarthofer P. Kastlunger M. Purkarthofer
Im Presbyterium	Die 12 Apostel	F. Erler
Figuren an den Seiten-Altären	In der linken 2. Kreuzschiff-Capelle: Zwei Engel-Reliefs neben dem Tabernakel Hauptgruppe: Christus am Kreuz, zur Seite Maria und Johannes, darüber drei schwebende Engel in Relief . .	R. Zafouk "

Ort der Aufstellung	Bezeichnung des Gegenstandes	Ausgeführt vom Bildhauer
Figuren an den Seiten-Altären	In der rechten 2. Kreuzschiff-Capelle: Zwei Engel-Reliefs neben dem Tabernakel	Mitterlechner
	Hauptgruppe: Maria als Himmelskönigin zur Seite Christi, darüber zwei schwebende Engel	J. Gasser
Marienaltar in der mittleren Chor-Capelle	Maria als Mutter Gottes auf dem Throne sitzend. Zur Seite des Tabernakels zwei Reliefs in vergoldeter Bronze, und zwar: Mariä Verkündigung und Heimsuchung	"

III. Wandmalereien.

Ort	Bezeichnung des Gegenstandes	Name des Künstlers
Am Gewölbe des Mittelschiffes	Die Schöpfung und der Stammbaum Christi	Gebr. Jobst
Im grossen Vierungsgewölbe	Im Mittel das Lamm Gottes, umgeben von den vier Evangelisten und acht Engeln mit den Leidenswerkzeugen .	Laufberger
Im Kreuzschiff und Chorgewölbe	Heilige und Märtyrer zwischen Ornamenten, als Fortsetzung des Stammbaumes Christi	Gebr. Jobst
Anden Wandflächen unter den Chorfenstern	Die Geschichte der Arche Noah in sieben Bildern	{ Entwürfe von Führich, Ausführung von Wörndle
	Daneben die vier Elemente im Dienste der Kirche, durch vier Engel dargestellt	Karl Jobst
Am Gewölbe des Chorumganges	In drei Feldern die drei Hauptfeste der Kirche: Weihnachten, Ostern und Pfingsten	Franz Jobst
	Sämmtliche decorative Malereien, sowie die Wappen der Kronländer an den Arkadenwänden	Gebr. Jobst

IV. Altarbauten, Kanzel, Orgel.

Ort	Bezeichnung des Gegenstandes	Ausgeführt von
Am Hochaltar Haupt- Baldachin	Als Hauptfigur: Christus als Salvator, umgeben von vier Engeln mit den Leidenswerkzeugen aus vergoldetem Kupfer	Modelle von J. Gasser, in galvanischem Kupfer ausgeführt von C. Haas
An den 4 Eck- Baldachinen	St. Clemens, Bischof Polykarpus, St. Adelheid und Mathilde	F. Streschnak
In den vier Giebel- fenstern	Mosaiken: Vorderseite: Heil. Maria als Fürbitterin der Christen, umgeben von zwei Engeln Rückseite: Christus auf dem Thron mit d. Buche d. Lebens, umgeben von 2 Engeln Linke Seite: Der Engel der Gerechtigkeit mit Wage und Schwert Rechte Seite: Ein Engel mit dem mit sieben Siegeln verschlossenen Buche .	Carton von Trenkwald, ausgeführt in der päpstlichen Mosaik-Anstalt in Rom
Malerei am Baldachin- gewölbe	Neben dem heil. Geist in Gestalt einer Taube die vier Cardinal-Tugenden: Prudentia, Justitia, Fortitudo und Temperantia	Cartons von Trenkwald, ausgeführt in der Mosaik-Anstalt des A. Neuhauser in Innsbruck
Altar-Retable aus vergol- deter Bronze in den vier Hauptnischen	Heil. Mauritius, Gereon, Hilarius, Basilus, zwei betende Engel neben dem Tabernakel, zwei Engel am oberen Baldachin	Laufberger
Hochaltar- Retable	Emailbilder. Neben dem Tabernakel Rechts: Abraham opfert seinen Sohn Isaak Links: Josef von Aegypten als Traumdeuter; daneben acht Medaillons, u. zw. Christus als guter Hirt, Christus mit blutender Seitenwunde, St. Sigmund, St. Gertrudis, St. Margarita, St. Sebastian, St. Nothburga und St. Paulus (der Einsiedler)	Modelle von J. Gasser
Kanzel	In den fünf Brüstungsplatten Christus mit den vier römischen Kirchenlehrern in Brustbildern; im oberen Baldachin über der Stiege Johannes der Täufer	Nach Zeichnungen von F. Sequens ausgeführt von J. Chadt
Orgel	Werk, 64 Register und über 3000 Pfeifen	Figuren von F. Streschnak E. F. Walker & Co. in Ludwigsburg, Gehäuse von Bildhauer Westreicher in Linz

XI.

DIE KIRCHLICHE ARCHITEKTUR IN ÖSTERREICH.

(Geschrieben im Jahre 1852.)

Die Geschichte der Baukunst ist vorzugsweise eine Geschichte der kirchlichen Kunst. Ihre glänzendsten Seiten füllt sie mit Beschreibung der Tempel und Kirchen. Dieser gegenüber nehmen alle anderen Kunstbauten, und mögen dieselben auch noch so bedeutend sein für das gesellschaftliche und staatliche Leben, einen secundären Platz ein. Tempel und Kirchen sind uns der unbestrittene Gradmesser für das Steigen und Sinken der gesamten Architektur und alles dessen geworden, was sich an diese knüpft. Die Entwicklung der Ornamentik, der Bauhandwerke aller Art wird gemessen nach dem Massstabe, den man durch diese Gebäude gewinnt; in allen Kunstschulen werden Ornamente und architektonische Theile des Parthenon- oder des Nike-Tempels für den griechischen Baustil, des Kölner oder Strassburger Domes für mittelalterliche Baustile als muster-giltig hingestellt; die wissenschaftliche und künstlerische Entwicklung und Begründung dieser Stile geht mit vertieftem Studium dieser Monumente Hand in Hand. Eine Geschichte der Baukunst ist ohne diese ganz undenkbar.

Diese Thatsache stellen wir in den Vordergrund unserer Betrachtung, sie ist in ihrer Nacktheit schlagender, als alle Raisonnements. Sie verdient hier eine besondere Beachtung, wo in dem letzten Jahrzehnte die kirchliche Baukunst gesunken war, wie keine andere, und in einem Augenblicke, in welchem die Bedeutung, die künstlerische und ethische Bedeutung der ältesten der bildenden Künste in massgebenden Kreisen vollkommen

gewürdigt, eine Restauration der Kunst versucht und mit den edelsten Intentionen Hand angelegt wird an den Bau und die Vollendung zweier Kirchen.

Erschrecke Niemand, dass wir der Baukunst eine ethische Bedeutung unterlegen. Die Baukunst ist aus materiellen Bedürfnissen, die befriedigt werden wollten, hervorgegangen, aber bei denselben nicht stehen geblieben. Als Kunst, insbesondere als die zu religiösen Zwecken dienende, steht sie auf einem geheiligten Boden; denn sie ist vorzugsweise die Kunst der Tradition. Ohne diese kann sie keinen Schritt vorwärts. Wer es in ihr versuchen wollte, auf eigenen Füßen zu stehen und die Traditionen hinter sich abzubrechen, würde augenblicklich in ein leeres Nichts, in ein Meer von Zufälligkeiten hineingerathen. Eine blosse naturalistische Kunst- und Lebensanschauung hat auf dem Gebiete dieser Kunst, so selten sie auch, am meisten vielleicht in unseren Tagen, versucht wurde, nur zu den traurigsten Resultaten geführt.

Sie ist eine Kunst der Traditionen. Sie erhält die Kunstformen und Kunstsymbole und überliefert sie von einem Geschlechte zum anderen. Sie hat diese grosse Aufgabe gerade in unseren Tagen glänzend in Deutschland erfüllt, und erfüllt sie noch in Italien, wo an eine Restauration der Kunst, wie sie diesseits der Alpen vollführt wurde, in diesem Momente nur Wenige denken. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an bis auf die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts trat in Folge eines tieferen Bruches in der geistigen Entwicklung des deutschen Volkes ein Vergessen der organisch aus den Bedürfnissen und dem Volksbewusstsein hervorgewachsenen Kunstformen, ein Sinken der kirchlichen Baukunst und in Folge dessen ein Verfall der gesamten Kunst ein, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich steigerte und zu den grössten Ausartungen geführt hat, welche die Kunstgeschichte kennt.

Einem natürlichen Instincte folgend, ergriffen nun die Geister, welche den Verfall der Kunst, das Herabsinken des Geschmackes wahrnahmen, mit Lebhaftigkeit das Studium der mittelalterlichen Baukunst, und Dichter sowohl als Geschichtsforscher, Philosophen und Künstler beschäftigten sich mit der Restauration der Kunst durch Wiederaufnahme der Traditionen,

welche die Baukunst, und die kirchliche insbesondere, uns erhalten hat. Und wohin anders hätten sie greifen sollen? Könnte irgend Jemand, der tiefere Einsicht in künstlerisches Schaffen überhaupt oder in die Entwicklungsgesetze der bildenden Künste sich erworben hat, meinen, dass Fortschritte der Mechanik, dass das Finden neuer Baumaterialien an und für sich im Stande wäre, den Abgang der Traditionen zu ersetzen und eine neue, lebendige, gesunde Kunst aus sich heraus zu erzeugen? Wie oft sind nicht in unseren Tagen gerade neue Baustoffe erfunden, angepriesen und angewendet worden, und wie oft hat man sie wieder bei Seite gelegt und hat nach den alten Materialien, dem Holze, Ziegel und Stein gegriffen, das sich seit Jahrtausenden erprobt hat, aus dem die bedeutendsten, mustergiltigen Kunstdenkmale geschaffen wurden? Und glaubt irgend Jemand, dass eine auf Jahrhunderten beruhende Institution, wie der Staat und die Kirche, die eben vorzugsweise in den Traditionen, wie sie in der Gegenwart leben, wurzeln, sich den schwankenden unsicheren Versuchen einer so ganz und gar modernen Baurichtung in die Arme werfen wolle oder könne, der es nicht mit dem Aufrechthalten der Kunst-Traditionen, mit dem Eingehen auf die tieferen Bedingungen der Kunst voller Ernst ist?

Würde dies auch geschehen, würde auch von dort her, wo man es am allerwenigsten erwarten sollte, ein tiefes Vergessen geistiger Lebensbedingungen eintreten, das der Baukunst ihren historischen Boden, der kirchlichen insbesondere ihre eigenthümlichen Traditionen entziehen sollte; was Anderes würde davon die natürliche Folge sein, als ein Aufgeben der künstlerischen Grundlagen von Seite der genannten Institutionen und ein augenblicklich eintretender Verfall der Kunst und des Geschmacks? Wir wüssten auch in diesem Moment Niemanden, der einer solchen Richtung der Kunst das Wort reden wollte. Die Vertheidiger des schlechten Geschmacks, Diejenigen, welche mit jeder Mode kokettiren, die Alles, was auftaucht, vom Gusseisen an bis herab zum gepressten Hanf und Papiermaché, mit Lust ergreifen und von dorthier eine Förderung der Kunst, eine Hebung des Geschmacks erwarten, wagen es nicht mehr, in die Oeffentlichkeit zu treten und begnügen sich mit einem

bescheidenen Grollen. Von ihren Werken kann vom Standpunkte der Kunst keine Rede mehr sein.

Aber auch unter diesen Künstlern, die in ihren Bauten nichts aufzuweisen haben, was auf ein wahres Verständniss der Aufgabe der Kunst hindeuten könnte, gibt es Viele, die der ethischen Bedeutung ihrer Kunst volle Anerkennung widerfahren lassen. Das Predigen von den Dächern, das kann ja Niemand so gut als die Baukunst. Predigt sie doch von den Dächern und Mauern zugleich. Und welche Moral jene Richtung verkündigt, die so blind in den Tag hineintappt, den geistigen Zusammenhang zwischen den Formen, deren sie sich bedient, und dem sittlichen Leben der Zeit nicht erkennt und dem Götzen des Tages bewusstlos oder mit Bewusstsein dient, das haben wir zur Genüge erfahren. Die geistige Oede, die den weltlichen und kirchlichen Bauten der letzten Jahrzehnte aufgeprägt ist, hat wohl auch jenen Ekel und jenen Abscheu vor tieferem, ernsterem Streben, jene Verachtung der edelsten Traditionen erzeugt, welche dem einzelnen Menschen seinen inneren Halt, dem Staate und der Kirche ihre Würde verleihen; und die sittliche Verwilderung, welcher die Massen anheimzufallen drohten, ist vorbereitet worden durch eine künstlerische, und vorzugsweise durch jene, in welche die Architektur verfiel.

Wo immer daher versucht wurde, den inneren Menschen wieder aufzubauen und aufzurichten, hat man Hand angelegt an die Hebung der Architektur. Man hat versucht, dieser Kunst ihre Würde, ihren Vertretern jene Stellung zu geben, die sie um der Sache willen verdienen, die sie vertreten. Ueberall hat man die ethische Bedeutung dieser Kunst anerkannt, welche die ersten Räume schuf, in denen die Menschen sich im gesellschaftlichen Verband zusammenfanden, welche die Kunstformen bildete, in denen der Mensch in heiligen Momenten mit sich und seinem Schöpfer zu Rathe geht. Jede Regeneration der Architektur ist mit einer Restauration verbunden. Selbst dann, wovon in unseren Tagen keine Rede sein kann, wenn neue Lebens-Elemente entstanden sind, neue Völker in die Strömung der Geschichte hineingeleitet, neue Religionen den Völkern verkündigt wurden, selbst dann hat sich die Architektur so viel als möglich an Gegebenes angelehnt und dankbar jenes benützt,

was sie von früheren Cultur-Epochen Brauchbares vorfand. Aber umgekehrt ist nicht jeder Restaurationsversuch auf dem Gebiete der Kunst eine Regeneration gewesen. Es hat zahlreiche erfolglose Restaurationsversuche gegeben, und noch sind die Kriterien nicht so festgestellt, dass man mit Sicherheit unterscheiden könnte zwischen dem, was würdig ist, wieder hergestellt zu werden, und dem, was nicht mehr lebensfähig ist.

„Die Kunst der alten Griechen“ — sagt C. F. v. Rumohr in seinen „Italienischen Forschungen“ — „verdankt die Unbescholtenheit ihres Stiles der unausgesetzten Beachtung und vernünftig bedingten Nachahmung ihrer eigenen Incunabeln.“ Diese Worte sind gesprochen mit tiefer Einsicht in die inneren Lebensbedingungen einer jeden Kunst. Die deutsche und italienische Kunst ist im Mittelalter demselben Gesetze gefolgt, wenn auch nicht in so ungetrübter Entwicklung, als es bei den Griechen bei ihrer verhältnissmässig isolirten Weltstellung, bei ihrer geistigen, im Heidenthume begründeten Abgeschlossenheit von benachbarten Völkerstämmen der Fall war, so doch in den Tagen des Glanzes und der Grösse mit nicht geringerer Consequenz und Entschiedenheit. Motive, denen wir, sei es in der Malerei, der Plastik oder den verschiedenen Zweigen der Tektonik, in den ersten Stadien der mittelalterlichen Kunst begegnen, finden wir wieder auf ihren Höhepunkten in der glanzvollsten Entwicklung, geschmückt und ausgebildet mit allen Reizen, die sich in solchen Epochen entfalten. Nur dann erst, als die Kunst nicht mehr verstand, fortzubilden, hat sie ihre Aufgabe des Entwickelns aus Gegebenem verlassen, mit dem Aufgeben ihres historischen Fundamentes aber hat sie zugleich ihren bildenden Einfluss verloren. Je rücksichtsloser sie sich Tagesinteressen und Tagesneigungen hingab, desto entschiedener ging sie ihrem Falle entgegen. In dem vernünftigen Zurückgehen auf die Incunabeln der Kunst fand sie allein ihr Heil.

Wo aber diese suchen und nach welchen Kriterien? Das ist eine Frage, auf deren Beantwortung es nun vorzugsweise ankommen dürfte, eine Frage, mit der sich gerade auf dem Gebiete der Baukunst, der gegenüber wir sie allein aufwerfen

wollen, die edelsten Geister beschäftigt haben. Sie ist von verschiedenen Künstlern in unseren Tagen auf verschiedene Art beantwortet worden. Schinkel und seine Schule ging auf die griechische Kunst zurück, Heideloff, Oehlmüller, Zwirner, wie der Prager Architekt Kranner auf die gothische, Gärtner, Müller (der früh verstorbene Architekt der Altlerchenfelder Kirche) auf die mittelalterlich-italienische, Ziebland und Semper griffen nach der Basilika, französische Architekten warfen ihren Blick sogar nach Byzanz. Diesen Architekten, deren Zahl, käme es uns hier auf Vollständigkeit auch nur im Entferntesten an, auf eine sehr bedeutende anschwellen würde, ging eine Schaar begeisterter Kunstfreunde und Kunstgelehrter zur Seite oder folgte ihnen nach; nicht Wenige ebneten ihnen den Weg in der öffentlichen Meinung, für jeden Baustil traten tüchtige Kämpfer in die Schranken. Während Einige die Griechen empfahlen, vertheidigten Andere die altdeutsche Kunst, den Basilikenbau u. s. f., als ausschliesslich berechtigt für die kirchliche Kunst der Gegenwart, bis endlich vor Kurzem ein eminenter Kunstgelehrter in Berlin, Fr. Kugler, in seiner Vorlesung über die „Systeme des Kirchenbaues“ auf den im praktischen Kunstleben leider sehr unpraktischen Satz zurückkam, Alles zu prüfen und das Beste zu behalten. Denn damit wird wohl die Einsicht in die verschiedenen Stile gefördert, daher direct und indirect einem lebendigen Kunstverständniss der Weg geebnet, aber der Künstler, der schafft, der legt in seinen Werken gewissermassen ein Glaubensbekenntniss ab, das nicht Product einer blossen Reflexionsthätigkeit, sondern der Phantasie und einer geistigen Ueberzeugung ist, und dieser ist mit einer solchen kühlen Empfehlung aller Stile so wenig geholfen, als der Religion mit der Lehre, welche in der Fabel von den drei Ringen erzählt wird.

Wir für unsern Theil können jenen entschieden Künstlern, die nach einem bestimmten Baustile mit Geist zurückgegriffen haben, nur zu hohem Dank verpflichtet sein. Wie sehr auch dabei Einzelne fehlgegriffen haben mögen, wie einseitig sie auch für diesen oder jenen Stil Partei nahmen, im Ganzen und Grossen hat sie das natürliche Gefühl geleitet, dass die Baukunst nicht in der Luft stehen könne, dass sie eine Vergangenheit

brauche, an die sie sich anlehnen müsse. Vorerst ziehen wir daraus die Consequenz, dass es ein in der Baukunst sowohl als in der künstlerischen Natur tief begründetes geistiges Bedürfniss sein muss, sich irgend einer in den verschiedenen Baustilen begründeten Tradition anzuschliessen, die Bedürfnisse der Gegenwart mit diesen Ueberlieferungen aus früheren Epochen in lebendiges Wechselverhältniss zu setzen und so der Kunst eine in der Geschichte wie in der lebendigen Gegenwart wurzelnde Stellung zu geben.

Auch die Beantwortung der früher gestellten Frage, nach welchen Kriterien man auf die Incunabeln der Kunst zurückgehen müsse, ist durch die Thätigkeit dieser Männer bedeutend erleichtert worden, und wenn wir auch vielleicht nicht positiv erfahren haben, was man thun muss, so ist doch das, was man vermeiden muss, die negative Seite also, so klar und deutlich hervorgetreten, dass man die gegründete Hoffnung haben darf, dass der Negation bald eine positive That folgen dürfte.

Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt auch das, was durch den König Ludwig von Baiern seit den letzten Decennien in München geschaffen wurde, seine eigenthümliche Bedeutung. Es ist dort durch das Versuchen, in verschiedenen Baustilen zu bauen, im Vergleiche zu Bauten ganz moderner Art praktisch gezeigt worden, dass ein grosses Cultur-Element denselben innewohne, selbst wenn man diese, nur in mehr oder minder gelungenen Copien, der Welt wieder vorführt.

Man vergleiche nur das, was in München seit jener Zeit geschehen ist, mit dem, was rund herum in der Baukunst gemacht worden ist, ohne dass es seine Anregung von München aus erhalten hat, und man wird vielleicht nicht nur die Bedeutung desselben für die Kunstentwicklung im Allgemeinen, sondern auch insbesondere für die Architektur einsehen. Man wird sogleich begreifen, warum besonders von der Masse des gebildeten Publicums, das nicht den durch tiefere Studien kritisch entwickelten Blick jener Kunstkenner haben konnte, welche die Münchener Bauten mit ihren Mustern, die Copien mit den Originalen vergleichen können — das ferner nicht im Stande ist, aus einzelnen Bauresten, an denen die Stürme der Jahrhunderte mit ihrem zerstörenden Einflusse vorübergegangen

sind, sich ein lebendiges und zugleich befriedigendes Bild von dem glänzenden Zustande zu machen, in dem die grossen Bauten unserer deutschen Vorfahren, der Griechen und Italiener sich einst zur Zeit ihrer Blüthe befunden haben mögen — man wird, sage ich, begreifen, warum das, was in München geschehen ist, von der Masse der Gebildeten Europas mit so grossem Beifalle aufgenommen wurde. Was ist in jenen Zeiten, wo in München sich Manches schon lebendig regte, bis auf unsere Tage an anderen Orten, vielleicht mit einziger Ausnahme Berlins, mit demselben Aufwande, aber ohne alles tiefere Verständniss, gebaut worden, das in seiner Leerheit, in seiner nichts-sagenden Geistesöde nicht den trostlosesten Eindruck einer entgeistigten Kunst hervorbrächte? Wir wollen keine Beispiele anführen, die Kirchen nicht nennen, die, alles Schmuckes beraubt, mit ihren nackten Wänden und ihren architektonischen Formen nach den verkommenen Vorschriften eines Vignola von den Baukünstlern aller Orten in das Leben gerufen wurden. Wir wollen die Staatsgebäude nicht nennen, in denen verstandloser Prunk mit monotoner Grösse wetteifert, um zu zeigen, was Bedeutsames vorzugsweise in Deutschland geschah, als man sich dort nicht blos einem vertiefteren Studium der Baustile widmete, sondern auch den Versuch machte, sie wieder zu beleben. Wir wollen nur auf die Thatsache hinweisen, dass ganz Italien mit höchst seltenen Ausnahmen, denen Anregungen von jenseits der Alpen her zu Grunde liegen, noch ganz ausserhalb der grossen Culturbewegung steht, aus der die Restauration der Baustile hervorging, wir wollen nur im Hinblick auf die Restauration des Bamberger, Kölner Domes und anderer Kirchen, auf die ganz und gar missglückte Restauration der Kirche S. Paolo fuori le mure, auf den Zustand der meisten mittelalterlichen Kirchen Italiens hinweisen, um die Bedeutung dessen, was in deutschen Landen geschah, mit einem schlagenden Beispiele einleuchtend zu machen. Die Münchener Bauten erscheinen unserem Bedünken nach allerdings nur als Anregung zu einer neuen Richtung für die Architektur von Bedeutung, und beanspruchen nicht, an und für sich als mustergiltige Denkmale für alle Zeiten zu gelten, — aber, wenn sie nur dieses vollkommen erreicht haben (und das haben sie ohne

allen Zweifel), so ist ihre Bedeutung und ihr Werth für die gesammte Kunst der Gegenwart gesichert.

Wenn wir nun nach diesem kleinen Umschweife zu unserem Gegenstande zurückkehren und nach den Kriterien fragen, nach welchen ein Zurückgehen auf die Incunabeln der Kunst, um bei diesem Rumohr'schen Ausdrucke, der allerdings nicht vollkommen genügt, zu bleiben — da die Musterwerke früherer Baustile uns mehr sind als Incunabeln der Kunst — so versteht es sich wohl von selbst, dass hier nur von Andeutungen in der kürzesten Form die Rede sein kann. Auch kann nur jener Kriterien gedacht werden, die mit irgend einer in diesem Momente praktisch wichtigen Seite dieser Frage im Zusammenhang stehen. Alles Andere müssen wir wohl an diesem Orte bei Seite lassen.

Als Resultate, die durch die moderne Culturbewegung auf dem Gebiete der Architektur als gewonnene bezeichnet werden dürfen, die zugleich als Kriterien sowohl bei Beurtheilung moderner Architektur als der Beziehung früherer Baustile und Baudenkmale zu jenen feststehen, können wohl folgende besonders hervorgehoben werden:

Erstens. Ist von der ausschliesslichen Herrschaft irgend eines früheren Baustiles keine Rede mehr. Auch dem entschiedensten Vertheidiger der gothischen Stilrichtung fällt es nicht ein, ein Theater in diesem Stile zu bauen, so wenig als es den Vertretern der antiken Baustile ein sonderliches Verlangen ist, eine katholische Kirche, einen Klosterbau nach den Vorschriften Vitruv's, Palladio's oder Vignola's zu entwerfen. Man betrachtet jeden Baustil mit entschieden entwickelten Formen nicht bloß als Resultat von bestimmten, aus der Natur des Materiales, aus früheren Gewohnheiten und äusseren Einflüssen anderer Art hervorgehenden constructiven und decorativen Elementen, sondern man sieht auch das psychische Leben des Volkes niedergelegt in den genannten Elementen des Baustils, so zwar, dass jeder der Baustile, wenn er nicht in die Reihe der Uebergangs- und gemischten Stile gehört, ich möchte sagen einen bestimmten Volkscharakter architektonisch repräsentirt. Diesen Parallelismus zwischen den Seelenzuständen der Völker und den Baustilen nachzuweisen, ist Aufgabe theils der

Culturgeschichte, theils der Aesthetik der Baukunst. Auch die Reihe von Gebäuden nachzuweisen, die, je nachdem sie weltlichen oder geistlichen Zwecken, dem Vergnügen oder der Lehre, dem Staate oder den Privaten angehören, mit bestimmten Seelenzuständen und Culturstufen eine Art von geistiger Wahlverwandtschaft haben, auch dies gehört den genannten Wissenschaften zu, deren Ausbildung noch der Zukunft vorbehalten ist. — So viel ist jedenfalls gewiss, dass in unseren Tagen, wo eine Reihe der verschiedenartigsten heiligsten und weltlichsten Bedürfnisse nebeneinander eine nicht wegzuleugnende Berechtigung erhalten haben, wo dieselbe Menschenclasse, die sich im Circus gymnasticus vergnügt, die in Festhallen promenirt und tanzt, auch ein lebendiges Bedürfniss hat zu beten und an einsamen Orten Stunden der inneren Weihe feiert, gar sehr verschiedene Bauwerke eine künstlerische Gestaltung verlangen, für die keiner der älteren Baustile vollkommen hinreicht. Keiner von diesen hat alle jene Formen in sich aufgenommen, die für einen Kreis von Lebensverhältnissen passen, wie sie sich nur in unseren Tagen ausgebildet haben, und wie sie jenen Zeiten in vieler Beziehung fremd geblieben sind. Der deutsche Baustil kennt keine Formen, passend für ein Brand- oder Thieropfer, der griechische keine für ein Glockenhaus oder Campo santo.

Zweitens. Die Einsicht, dass mit den Formen Eines Baustiles nicht das ganze bauliche Bedürfniss der Zeit gedeckt werden kann, ist als ein wesentlicher Gewinn zu betrachten, insbesondere gegenüber den Leistungen des letzten Jahrhunderts auf diesem Gebiete. Sie hat in ihrem Gefolge aber wichtige Consequenzen. Hat jeder von den reinen Baustilen bestimmte Principien zur Erscheinung gebracht, so verlangt umgekehrt die Anwendung solcher Principien, wenn diese durch die gestellte Aufgabe gefordert werden, die Rückkehr zu den reinen Elementen eines jeden Stiles. Diese sind der General-Bass der architektonischen Musik. Das willkürliche Behandeln architektonischer Glieder ist hiermit eben so bestimmt ausgeschlossen, als das Nachmachen, das blosse Copiren von architektonischen oder decorativen Formen. Das, was wir unter reinen Elementen eines jeden Stiles verstehen, ist seiner Natur

nach so bestimmt, dass ein Abweichen von denselben ein Verkennen der Stilbedingungen in sich schliesst, andererseits aber lassen sie, da sie von Künstlern erfunden und ausgebildet wurden, einen so grossen Spielraum geistiger Thätigkeit und künstlerischen Schaffens zu, dass von einer schädlichen Einflussnahme derselben auf die künstlerische Phantasie keine Rede sein kann. Nur eine ausgeartete, an Gesetze nicht gewöhnte Phantasie, die sich gerne im Phantastischen und Grotesken ergeht, fühlt sich beengt durch solche Forderungen. Eine geregelte, reine Phantasie findet ihre Freiheit innerhalb der Schranke, ihr Leben innerhalb des Gesetzes. Sie scheidet den Buchstaben nicht vom Geiste, und daher ist denn auch kein Widerstreben zu sehen des Geistes gegen den Buchstaben, kein Widerstreiten des Buchstabens gegen das Gesetz. Concrete Fälle dürften die These klarer machen, die wir eben aussprachen. Schinkel's Verdienste in der Architektur liegen auf diesem Gebiete. Er ist ein Schüler, aber kein Slave der griechischen Kunst. Indem er mit lebendigem Geiste bis zu den Principien derselben vorgedrungen, hat er sie angewendet, wie ein Künstler, der Dichter geblieben ist, dem die Gesetze der alten Griechen zur eigenen Natur geworden sind. Wie er sie handhabte, wird ganz klar, wenn man seine Projecte neben die Jener legt, welche den Vitruv vielleicht auswendig wissen und sich mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit an die Masse halten, die sie archäologischen Büchern oder Denkmälern des classischen Alterthums entnommen haben, wie die meisten Architekten Italiens. Aus demselben Grunde, aus dem Schinkel so glücklich baute, in seiner Weise, die in ihm individuell lebendig geworden ist, aus demselben Grunde missglückte ihm der Versuch (anders kann man seine Werder'sche Kirche in Berlin wohl nicht nennen) im gothischen Stile. Aber auch Anhängern dieses Stiles ist es so gegangen wie Schinkel, einem Zwirner in der Apollinarius-Capelle bei Reimagen am Rheine, einem Heideloff bei der katholischen Kirche in Leipzig u. A. m. Es ist in der Baukunst, wie in der Musik und Poesie. Einfache Volkslieder, manche lyrische Gedichte Goethe's stehen ähnlichen Productionen der mittelalterlichen Poesien unendlich näher, als viele der gemachten Volksgesänge und Minnelieder, die zur Zeit unserer roman-

tischen Krankheits-Epoche nach alten Mustern und Weisen mit gesuchter Strenge und gekünstelter Naivetät massenhaft producirt wurden. Wahre Kunst lässt sich nicht machen nach Regeln, weder in der Musik noch in der Poesie, noch in der Architektur. Sie setzt aber ein Erkennen der grossen einfachen Gesetze voraus, möge dieses nun gewonnen werden durch die Kraft eines Genies, das sich unbewusst versenkt in die jedem Kunstgenius inhärirenden Gesetze der Kunst, oder mag es auf diese durch Studium und auf dem Wege der Bildung gelangt sein. Die Architektur ist eine Kunst, die ohne Wissen des Fundamentalen, der Philosophie eines jeden Stiles ¹⁾, nicht vorwärts kann, die aber eines grossen Geistes und einer vorzüglichen Geschmacksbildung bedarf, um den Ballast, der mit dem Studium der Bauwerke verbunden ist, „gleich der Leukothea-Binde“ über Bord zu werfen, wenn man am Ufer angelangt ist. Mit dem Zurückgehen oder vielmehr mit dem Aufsteigen zu den reinen Elementen eines jeden Stiles, das nur das Resultat des Studiums der besten Bauwerke aus jeder Stilrichtung, und zugleich schwerer und seltener ist, als es auf den ersten Blick scheinen möchte, stehen zwei Erscheinungen der Gegenwart im schneidenden Contraste. Sie verdienen um so grössere Beachtung, je mehr sie mit anderen Erscheinungen der modernen Cultur zusammenhängen und mehr als irgend etwas den gesunden Blick für Kunst und das Aufblühen der Architektur hemmen. Eine derselben möchten wir die deutsche Krankheit in der modernen Architektur, die andere die französische nennen, womit wir zugleich auf ihren Ursprung als auf die Charakteristik derselben hindeuten. Beide liefern Stoff zu den Kriterien der Restauration in Sachen der Baukunst. Die deutsche Krankheit der Architektur ist überflüssige Gelehrsamkeit, Vermengen des Archäologischen mit dem Artistischen. Wir leiden schwer an dieser Krankheit, sie ist eine

¹⁾ Diese Philosophie eines jeden Stiles ist etwas ganz Anderes, als Philosophen in rein speculativen Auffassungen der verschiedenen Stile daraus gemacht haben. Vischer's Aesthetik, die in ihrem dritten Bande die Architektur zum Gegenstande ihrer Betrachtungen macht, ist die neueste Erscheinung unfruchtbarer Speculationen auf dem noch wenig cultivirten Boden der Aesthetik der bildenden Künste.

alte, inveterirte. Sie hängt zusammen mit dem Ursprunge der modernen deutschen Kunst, mit der Abhängigkeit der Kunst von der Literatur, mit dem Vorgehen der Restauration des Geschmackes auf dem Gebiete der Literatur durch Goethe, Lessing und Schiller. Die Kunst kam diesen erst nach, gewissermassen angeregt und getragen durch die Literatur. Wie Winckelmann voranschritt der letzten Wiederaufnahme des antiken Elementes in die Kunst, wie Tieck, Schlegel, selbst Goethe längst sich für alte deutsche Baukunst interessirt und begeistert hatten, bevor die Künstler anfangen, die Eycks, Albrecht Dürer und Holbein zu studiren, so ist überhaupt der Werth gewisser Kunststile zuerst demonstriert, Interesse dafür erregt und sodann erst zur Ausführung von Werken auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschritten worden. Künstler wurden halbe Gelehrte, Gelehrte dilettantisirten in der Kunst, jene glaubten Wunder geleistet zu haben, wenn sie in ihren Werken, in der Weise der Schulgelehrten, einen Passus aus alten Holzschnitten, Motive aus alten Altarschränken gewissermassen citiren konnten, und die Gelehrten hatten dann absonderliches Vergnügen an Landschaften ohne Perspective, Figuren mit steifen Gewändern, Kapitälern, copirt nach mittelalterlichen Bauwerken, und lobten in Abhandlungen und Journalen jene ernsten Geister auf dem Gebiete der Kunst. In unseren Tagen scheint sich allerdings die Sache zu bessern. Die Archäologie ist, Dank den gelehrten Bemühungen der Mikrologen Berlins, die, weit entfernt von dem grossen Geiste eines Lessing und Winckelmann, über Vasenbilder-Erklärungen nicht hinauskommen, und den grossen Zweck der Archäologie vergessen zu haben scheinen, den Künstlern fast überflüssig geworden. Auf dem Gebiet der mittelalterlichen Baustile ist man freilich noch nicht so weit, und die Abhängigkeit der Kunst von einer einseitigen Archäologie ist sichtbar in manchen modernen Bauwerken, besonders auf kirchlichem Gebiete. Eine Tektonik der deutschen Kunst scheint noch ziemlich ferne, in dem Masse, wie sie C. Bötticher, den wir ja nicht in die mikrologische Berliner Schule mit inbegriffen wissen wollen, in Beziehung auf die Griechen eben vollendet hat. Die sonderbarsten Dinge sind in dieser Hinsicht schon zur Erscheinung

gekommen. Ganze Musterkarten von allerlei Bauwerken, aus ganz verschiedenen Entwicklungsstadien der christlichen Baukunst sehen wir principienlos durcheinander geworfen; Byzanz, Ravenna und Florenz begegnen sich oft auf Einer Façade, Fresken werden angebracht, nicht weil es das Gebäude fordert, sondern weil man sie auf alten Gebäuden sah oder doch zu sehen glaubte. Figuren, welche unsere Vorfahren aus Unbehilflichkeit oder weil man es damals nicht anders verlangte, in der Hauptsache vortrefflich und mit liebenswürdigster Naivetät, in den Details einfach unvollkommen, unrichtig darstellten, werden nun, ohne die Naivetät und Lebendigkeit in der Hauptbewegung (die lässt sich weder nachahmen noch nachempfinden), aber mit aller möglichen Härte und Fehlerhaftigkeit wieder angefertigt — und ähnliche Dinge mehr. Und doch hängt dies Alles nicht mit der Restauration einer guten kirchlichen Architektur zusammen, und weit entfernt sind solche Dinge von den Grundsätzen, denen die deutschen Baukünstler des Mittelalters folgten. Woher nun diese Tactlosigkeit auf der einen, diese gelehrte Ueberschwenglichkeit auf der anderen Seite? Woher dieses Drängen und Treiben nach Reminiscenzen in Bauwerken, Schnitzereien und Gemälden? — Vorzugsweise daher, weil unsere Gelehrsamkeit sich auf dem Gebiete der Kunstgeschichte und Kunst-Archäologie auf unfruchtbare Gebiete geworfen und den Blick für das Gesunde und Lebendige in der Kunst, die grossen Principien einer echten Kunstthätigkeit verloren hat, Nebensachen zu Hauptsachen gemacht und einen verwirrenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunst der Gegenwart genommen hat. Würde neben der Archäologie, die doch immer einen Hang gehabt hat zur Beschäftigung mit Details und so mit Nebensächlichem, eine grosse Kunst einhergehen, wie zu Zeiten des Fulvius, Ursinus u. s. f., würde sie begleitet sein von einer grossen, aus einer gesunden Lebensatmosphäre entspringenden Begeisterung für Kunst überhaupt, wie sie nur in sehr kleinen Kreisen wirklich vorhanden ist, so wäre dieser Einfluss weniger gross. Er wäre weniger gross, wenn es nicht gar so bequem wäre, die eigene Leere auszufüllen mit Notizen, die man sich in Zwickbüchern auf Reisen macht und in allen Sammelwerken überdies noch ziemlich

mundgerecht verarbeitet findet, wenn sich nicht so Viele zum Baufache, zu architektonischen Studien drängten, die sehr wenig Beruf dazu haben und darin noch dadurch unterstützt werden, dass sie sehen, wie selten Talente in diesem Fache benützt werden, und wie oft äussere Zufälle bei der Wahl eines Architekten wirksam sind, wenn und wo überhaupt von einer Wahl die Rede ist.

Eine tiefere Einsicht in die Natur der Kunst würde jedenfalls Architekten vor diesem Irrwege bewahren, dem insbesondere deutsche Architekten, bei dem Drange dieser Nation nach Gründlichkeit, ausgesetzt sind. Hindert den deutschen Künstler also oft eine nicht bewältigte Masse von Einzelstudien an der Erkenntniss der einfachen Grundsätze der charakteristischen Schönheit der Stile, so ist bei den Franzosen ein ganz anderes Uebel an der Tagesordnung.

Der Franzose, und oft der gebildetste und beste, ist überdrüssig der modernen Cultur, die sich ihm aus allen Poren des modernen Lebens mit stürmischer Hast aufdrängt. Es ist zu viel Raffinement, zu viel Flitter und Oberflächlichkeit in derselben. Der Industrialismus, das Maschinenwesen, das sich in das moderne Kunstleben der Franzosen eindrängte, und den Zug der Nation, Theatereffecte für Wirklichkeit, den Schein des Lebens und der Sitte für wirkliches Leben und echte Sittlichkeit zu nehmen, beförderte, hat die französische Kunst, mit seltenen Ausnahmen, auf enorme Abwege geführt, den Sinn für einfache Schönheit, für das Wirken eines reinen Gemüthes in der Kunst, für Gesundheit und grosse Schönheit in der grossen Masse der Gebildeten erdrückt und Bewunderung eingimpft für das, was nie bewundert wurde, was jetzt zum erstenmale auf den Altar gehoben wird — für Barbarei! Hören wir doch die traurige Epoche der Geschichte, die letzte Zeit des Römerthums, mit Lobpreisungen verherrlichen, jene Zeit, in der die auf dem Heidenthume aufgebaute Sitte zertrümmert wurde und Fäulniss in alle Adern des Lebens sich einnistete, jene Zeit, die für uns nur ein tieferes Interesse hat, weil aus der schweren Finsterniss, die auf ihr lagerte, das Licht des Christenthums als Abendlicht der untergehenden Nationen der alten Welt, als Morgenlicht der jungen Nationen

des Nordens und Ostens hervorbrach. Diese Zeit wird jetzt in Frankreich gepriesen, und die barbarischen Formen byzantinischer Kunst, das letzte langsame Hinschleichen der antiken Technik findet in Frankreich Gelehrte, die sie bewundern, und Künstler, die sie nachahmen. Dürfte man nicht die begründete Hoffnung haben, dass diese Erscheinung nur eine vorübergehende, der polare Gegensatz zu den Ausartungen des Socialismus und Communismus sei, so müsste man an dem Kunstgenius der Nation vollkommen verzweifeln und glauben, dass das Wirken jener grossen Geister von Giotto bis Michelangelo, von Erwin von Steinbach bis Brunneleschi für Frankreich verloren sei. Auf die Nüchternheit der David'schen Epoche, auf die Zeit der antiken Moden folgt die Verehrung des Barbarischen, auf die Zeit der „weissen“ Auffassung des Hellenismus die „gemalte“, — der „gemalte“ Hellenismus! Man sehe nur, welche Rolle jetzt das Griechenthum in dem Kirchenbau in Paris spielt. Hittorf liefert den Beweis für die Polychromie der Griechen in einem Werke: „*Sur l'architecture polychrome chez les Grecs*“, das, begleitet von einem prachtvollen Atlas, Alles — Antike und Moderne — bemalt vorführt: den Parthenon, den Tempel des Empedokles zu Agrigent, den Cirque gymnastique in Paris und daselbst auch die Kirche der Heiligen Vincenz und Paul — in Allem und Jedem in einer Ausartung der Polychromie, mit Ausnahme des Circus. Daselbst scheint solch buntes Flitterwerk in der Ordnung und die Polychromie im Vergleiche zu den genannten Gebäuden mit Mässigung und Geschmack angeordnet. Es ist dies eine Extravaganz des Geschmacks, wie sie in Deutschland nur bei enthusiastischen Geistern, wie Semper, und auch da nur auf dem Papier, stattfinden könnte. Aber in Paris ist Alles Wirklichkeit. In dem Pronaos der genannten Kirche, einer jonischen Säulenhalle, erblicken wir Gemälde auf Goldgrund in alter Felder-Eintheilung und Umschriften in französischer Sprache, auf dem antiken Giebel stehen ziemlich kokett componirte Figuren aus bemalter Lava; dabei eine Basilika im Innern — ein vollständiges Aufgeben des christlichen Kirchenbaues auf der einen Seite, Herüberziehen byzantinischer Traditionen in den Gemälden der Wandflächen auf der anderen Seite, welche die entwickelte christliche Kunst längst verlassen hat,

Wirken mit blendenden Farben (ähnlich der Wirkung gewisser Orgeln in Pariser Kirchen), — hat die Kunst da nicht bald ihren Kreislauf vollendet? Ist nicht da von der Cultur zur Barbarei der erste Schritt gethan, wenn man solche Erscheinungen nicht bloß als vereinzelte Verirrungen eines Talenten betrachtet, sondern in Verbindung mit anderen Vorgängen — im Drama, dem Roman, der Musik — setzt, die auf starke Abwege des Geschmackes der Nation, auf eine Verwirrung der geistigen und ethischen Grundlagen des Volkes schliessen lassen?

Wir haben einige der Verirrungen moderner Baukünstler, wovon eine in Deutschland, die andere in Frankreich sich entwickelt, einander gegenüber gestellt, zu denen jeder aufmerksame Beobachter moderner Kunstleistungen leicht zahlreiche Beispiele wird finden können, um ganz klar zu stellen, was wir unter Zurückgehen auf die Elemente eines jeden reinen Stiles verstehen. Wir haben sie gegenüber gestellt, um zu zeigen, wie wenig eine jede Restauration eines alten Baustiles als eine Regeneration der Baukunst begrüßt werden darf, und wie vorsichtig man sein muss, neu auftauchende Erscheinungen als Fortschritte der Cultur zu bezeichnen.

Wenn wir aber trotzdem behaupten, dass eine Regeneration der Architektur nur durch eine vernünftige Restauration des Stiles in der Baukunst angebahnt werden kann, so mag dies nur zum Beweise dienen, dass wir diese nicht mit dem Copiren alter Monumente verwechselt, sondern sie als eine geistigere, bedeutsamere Aufgabe für Künstler betrachtet wissen wollen.

Wie tief eine solche Regeneration in den Bedürfnissen der Zeit gelegen ist, zeigt eine Denkschrift über Bauten protestantischer Kirchen, welche, nachdem sie die Billigung des Königs von Preussen erhalten hat, den königlichen Behörden mitgetheilt wurde.

Der Satz Goethe's: „Alles Gescheidte ist schon gedacht worden, man muss nur versuchen, es nochmal zu denken,“ findet seine volle Anwendung auf das, was Architektur betrifft. Er dürfte rechtfertigen, warum wir auf die jüngst veröffentlichte preussische Denkschrift über protestantische Kirchen-

bauten besonders hindeuten. Es scheint uns, dass sie Vieles enthält, was zum nochmaligen Denken über Kirchen-Architektur auffordert und mit der von uns gestellten Aufgabe innigst verbunden ist. Sie geht von dem ganz gerechtfertigten Gesichtspunkte aus, dass die neueren protestantischen Kirchen durch das Verlassen traditioneller und gleichsam geheiligter Formen, durch scheinbar rationelle, unserer Zeit angepasste Behandlung des Stiles, durch unrichtige Auffassung der in den meisten Fällen gebotenen Einfachheit und nicht selten durch zu weit getriebene Sparsamkeit eine solche Charakterlosigkeit erhalten haben, dass sie auf keine Weise den Bauführungen der früheren Zeiten an die Seite gestellt werden können. Um nun zu einer würdigen Kirchen-Architektur zu gelangen, empfiehlt sie nebst Festhalten an guten Verhältnissen, Anwendung von „monumentaler Construction“ — wie sie sich ausdrückt — und sorgfältiger Behandlung aller Einzelheiten des Inneren wie des Aeusseren, in erster Linie das Anschliessen an die besseren Kirchenformen früherer Jahrhunderte. Es empfehle sich in dieser Beziehung neben den gleichberechtigten Kirchenformen des byzantinischen Kaiserreiches in quadratischer, polygonaler oder Kreuzform für den protestantischen Cultus vorzüglich die Basilika in oblonger Grundform, die älteste Gestaltung der christlichen Kirche, die in ihren Grundbedingungen von selbst zu angemessenen Verhältnissen und monumentaler Construction führe. Da aber auch ausser dem religiösen Gefühle und anderen geistlichen Einflüssen die Beschaffenheit des Landes und das demselben eigene Material die Kirchen-Architektur bilde, auch das Gewohnte und Herkömmliche stets mit Vorliebe festzuhalten gesucht werde und mehr und mehr sich als Bedürfniss geltend mache, so müsse ausser dem gründlichsten Studium der allgemeinen historischen Entwicklung der Kirchenformen speciell das der besten localen Architekturen in allen Details der Form und Construction nicht bloß den Architekten, sondern auch den Geistlichen auf's Dringendste empfohlen werden. Man werde dadurch, ohne der eigenen Erfindung nachtheilige Fesseln anzulegen, vor der Gefahr geschützt sein, des in Kirchensachen vorzüglich nöthigen Anhaltes zu entbehren und in Anordnungen zu verfallen, deren Erfolg mindestens zweifelhaft bleibe.

Dieser Erlass hängt mit anderweitigen Bestrebungen des protestantischen Deutschlands zusammen, in der Kunst dem Protestantismus einen Boden zu erobern. Diese haben wohl darin ihren Grund, dass das durch die moderne Cultur wiederbelebte Interesse für bildende Kunst im Protestantismus als solchem nicht befriedigt werden konnte. Bibel-Illustrationen, Vereine für Beförderung der kirchlich-protestantischen Kunst, Preis-Aufgaben für gleiche Zwecke folgten sich in den letzten Monaten aus diesem Motive auf dem Fusse, bis jetzt mit wenig Erfolg. Die meisten Productionen auf diesem Gebiete sind nur abgeschwächte — trotz mystischer Verbrämung rationalistisch abgeschwächte Reproduktionen der katholischen Kunst des Mittelalters. Der erwähnte Erlass scheint uns die Architektur zu gleichen Unternehmungen einzuladen. Es ist dies auch das Beste, was dabei herauskommen kann. Etwas Eigenthümliches wird dabei schwerlich zum Vorscheine kommen, im besten Falle Kirchen, die mit geringen Veränderungen mehr zu dem katholischen Cultus passen, als mit der glänzendsten Einrichtung und Ausstattung zum protestantischen, wie dieser sich in Norddeutschland entwickelt hat. Der Anglikanismus hat Elemente behalten, welche einer Art von Pracht und künstlerischer Ausschmückung Raum geben; der griechische Cultus hat von Anfang an für einen allerdings mehr blendenden als geistig anziehenden Schmuck gesorgt, wie sich dieser in der katholischen Kirche, der Mutter der Künste Westeuropas, entwickelt hat. Der norddeutsche Protestantismus hat fast Alles abgestreift, was auf eine selbstständige Kunstentfaltung im religiösen Geiste deuten könnte. In den Zeiten seiner Culmination ist nichts dafür geschehen. Seine dreihundertjährige Existenz, mit Ausnahme einiger sehr moderner Erscheinungen, über deren Bedeutung ein sicheres Urtheil noch nicht feststeht, geht für die Kunstgeschichte spurlos vorüber.

Man hätte, wollte man etwas Eigenthümliches erzielen, einfach sagen müssen: Wir haben keine Kirchen in der tief-sinnigen Bedeutung des Katholicismus, sondern bloß Bet- und Predigthäuser; wir suchen für diese eine Kunstform, entsprechend den religiösen Zwecken und dem für bildende Künste sehr wenig einladenden Cultus. Der mystische Glanz, mit dem

die katholische Kirche einen Kirchenbau zu umgeben vermag, ist abgethan; abgebrochen ist für uns die Tradition der religiösen Kunst des Mittelalters, wir wollen auf dem neuen Boden, den wir uns geschaffen haben, so gut es geht, eine neue Kunst bilden, mit monumentaler Construction und guten Verhältnissen. Da hätte vielleicht etwas Eigenthümliches sich gestalten können. So aber gestehen wir, dass wir nicht wissen, wie die Architekten aus dem Dilemma herauskommen werden, die Eigenthümlichkeiten der localen Kirchen-Architektur und die in derselben enthaltenen Traditionen mit der Basilika zu vereinbaren. Die Basilika, die sich, wie richtig bemerkt wird, in der verschiedenartigsten Stil-Ausbildung als Grundlage der Kirchen nachfolgender Zeiten verfolgen lässt, ist eben von den Architekten des Mittelalters, welche mit richtigem Tacte die Beschaffenheit des Landes und das demselben eigene Material besonders beobachtet haben, in ihrer frühesten eigenthümlichen Ausbildung verlassen worden. Auf die locale Ausbildung der Architektur Rücksicht nehmen, heisst ja eben die Basilika aufgeben; sie adoptiren, heisst die Traditionen des Mittelalters, die auf unserem Boden gewonnenen Erfahrungen hinter sich abbrechen. Uebrigens scheint es, als ob die mittelalterliche Kunst nur zum Studium empfohlen würde und Hand angelegt werden soll an den Ausbau der altchristlichen Basilika, „wie sie als Vorwurf germanischer Construction zum Zwecke des evangelischen Gottesdienstes“ schon von Bunsen proclamirt worden ist. Bezeichnend ist es jedenfalls, dass von Seiten des Protestantismus der mit der versuchten oder doch proponirten Restauration des Ur-Christenthums Hand in Hand gehende Griff nach der Basilika gemacht und gleichsam Besitz genommen wird von dieser, wenn nicht ganz verlassenen, so doch, und mit Recht, vom Katholicismus in den Hintergrund gedrängten Form der ältesten katholischen Kirche Italiens. Auch gestehen wir, nicht recht einzusehen, was die mit der Basilika als „gleichberechtigt erklärten Kirchenformen des byzantinischen Kaiserreiches“, die aus dem glanzvollen, dem nüchternen Protestantismus diametral entgegengesetzten Cultus von Byzanz hervorgegangen sind, bei einem protestantischen, aus lebendigen Bedürfnissen hervorgehenden Kirchenbau für eine Bedeutung haben

sollten. Nur in dem Falle, als eine Veränderung des protestantischen Cultus eintreten sollte, hätte ein solcher Bau einen praktischen Sinn. — Für unsere Zwecke ist uns aber das „Hervorheben traditioneller und gleichsam geheiligter Formen“ von hohem Interesse, da es von einer Seite herkommt, wo man es am allerwenigsten hätte erwarten sollen. Es steht die aus dieser Denkschrift hervorleuchtende Tendenz mit höchst achtbaren Kunstbestrebungen in Verbindung, die in ihren weitgreifenden Wirkungen von uns am allerwenigsten abgeschwächt sein sollen. Doch können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass bei Hebung des kirchlichen Sinnes durch Kunst und insbesondere durch Architektur auf die Kunst der gehörige Nachdruck gelegt werden muss. „Die Religion als solche,“ sagt Goethe mit Recht, „verleiht weder Kunstsinn noch Geschmack; aber die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst, und deswegen vereinigt sie sich auch so gerne mit der Religion.“ Die grössten Geister vermögen kaum den erhabenen Zwecken der Religion würdig zu dienen. Es liegt etwas Unmessbares und Unfassbares in derselben, für welche die Mittel der Kunst nicht vollkommen ausreichen. Desto mehr schadet künstlerische Mittelmässigkeit, die nicht Herr werden kann des der Kunst zu Gebote stehenden Materials, am meisten auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst — sie schadet der Kunst zugleich und der Kirche.

Ausserdem werden noch Winke gegeben über passende Constructionen, die allerorten beachtet zu werden verdienten. Bei äusseren Mauern wird ein dauerhaftes, des Verputzes nicht bedürftiges Materiale, kunstgerechte Fügung und solide, dem Auge sichtbare Construction empfohlen, die in den meisten Fällen weniger auf Eleganz als Tüchtigkeit Anspruch zu machen habe. Zum inneren Ausbau sei Verwendung des Holzes zu vermeiden, falls nicht der ganze Bau in Holzconstruction herzustellen ist. Holz- und Steinbau sei in seiner Charakteristik anzuwenden; dem ersteren darf, sobald er in Anwendung kommen muss, durch nachahmende Formen und Anstrich nie das Ansehen des letzteren zu geben versucht werden. Holzdecken seien daher nicht mit Kalkputz zu bekleiden, sondern in ihrer Construction darzustellen. Bei der Kunstbildung, auf

der sich die Verfasser dieser Denkschrift befinden, stand es zu erwarten, dass des Gusseisens, als Stoffes für architektonische Glieder, gar nicht gedacht wird.

Es wird ferner hervorgehoben, dass, weil nichts dem Eindrucke kirchlicher Würde und selbst guten Haupt-Anordnungen schade, als sichtbare Vernachlässigung des Einzelnen, selbst die geringsten Profile und Constructionstheile nie dem ausführenden Werkmeister überlassen werden dürfen, von dem weder gründliche Kenntniss des Stiles, noch ein über die eigene Arbeit hinausgehendes Interesse erwartet werden dürfe. Ob nun gerade damit, dass man dem Architekten Alles und Jedes überlasse, den Werkmeistern Alles nehme und den lebendigen Antheil an Bauwerken entziehe, das erreicht wird, was man beabsichtigt, eine genügende Durchführung des Einzelnen, dürfte sehr zu bezweifeln sein. Uns scheint vielmehr, dass das Herabdrücken der Werkführer zu willenlosen, executirenden Organen des Architekten wesentlich dazu beigetragen habe, eine Monotonie über moderne Bauten zu verbreiten, von denen die der mittelalterlichen und antiken Blüthezeit weit entfernt waren. Viel mehr würde in dieser Beziehung erreicht werden, wenn die Kunstbildung — wir meinen keine gelehrte, in Formeln darstellbare, sondern eine praktische und gesunde — in jene Kreise hineingeführt würde, aus denen Werkmeister hervorgehen und die jetzt durch viele schädliche Einflüsse der Zeit ohnehin viel zu viel von dem Antheile an der Kunst ausgeschlossen werden. Auf diese Weise würde der Architektur, und insbesondere der kirchlichen, besser geholfen werden als mit der oben-erwähnten Verfügung, die nur als leidiger Nothbehelf betrachtet werden kann.

Noch grössere Sorgfalt wird bei Altären, Kanzeln, Taufsteinen, Orgeln, Emporen, Kirchen- und Beichtstühlen empfohlen, deren zweckmässige Aufstellung gleich bei Abfassung des Planes vorgesehen werden müsse und für welche die älteren Kirchen die vorzüglichsten Muster aufzuweisen haben.

Rücksichtlich der Verhältnisse wird empfohlen, dass die Höhe der äusseren Mauern des Gebäudes mit Einschluss des Hauptgesimses mindestens drei Viertheile der Tiefe betrage; dass bei Emporen die über denselben liegenden Fenster, sofern

nicht, wie im Mittelschiff der Basilika, höher liegende Fenster vorhanden sind, so angeordnet werden, dass sie zur vollen Wirkung gelangen können; dass die Emporen selbst nie den vierten Theil der inneren Breite des Kirchenschiffes überschreiten, wenn möglich dies Mass nicht erreichen, ihre Höhe über dem Fussboden der Kirche aber höchstens die Hälfte der lichten Höhe bis zum Hauptgebälke betrage, und das Orgel-Chor endlich so hoch angelegt werde, dass der Eingang in den innern Kirchenraum dadurch nicht beeinträchtigt werde.

In diesen Theilen der Denkschrift sind viele höchst schätzbare Rathschläge und Vorschriften enthalten. Aber in der Hauptsache greift sie fehl, in der Empfehlung der Basilika.

Die Basilika ist kein Baustil, sondern nur eine Art von Gebäuden, die unterzuordnen ist unter Begriffe von Stoen und umsäulten gedeckten Räumen. Sie ist, ihrem Ursprunge nach, wesentlich heidnisch, specifisch römisch, und war bekanntlich rein weltlichen Zwecken gewidmet. Diesen römischen Bauten schon in heidnischen Zeiten einen religiösen Zweck unterzuschieben, ihren Ursprung gar bis in die Homerische Zeit zurückzudatiren, konnte nur dem in dieser Sache durch religiöse Tendenzen befangenen Geist Bunsen's passiren. Ihren weltlichen Ursprung zeigt sie in unseren Tagen und ihre Verwandtschaft mit vielen Hallen, die wohl sehr weltlichen Zwecken dienen.

Mit der Empfehlung der Basiliken ist an und für sich nichts geschehen, was die kirchliche Architektur fördert. Ihre Wiedereinführung auf deutschem Boden in der Art und Weise, wie sie sich in den ersten Jahrhunderten des Christenthums auf italienischem Boden entwickelt hat, ist zu gleicher Zeit eine Verringerung des Geschmackes und ein Verkennen der Aufgabe der kirchlichen Kunst der Gegenwart. Es ist, wie bei der Bonifacius-Kirche in München, oft die Intention zu loben, das Talent, mit dem man sich in diese Art von Gebäuden zu versenken verstanden hat; aber selbst in so gelungener Reproduction bleibt sie nur eine Treibhauspflanze — heimisch wird sie in dieser Form nie. Die Form, in der sie uns geniessbar und verständlich werden kann, ist jene, welche dieselbe später durch ihre Ausbildung auf deutschem Boden erhalten hat. An

den Ufern der Spree aber am allerwenigsten dürfte dem Basiliken-Bau eine Zukunft erblühen. Die dortigen Architekten haben zu viel Tact, um sich durch Versuche, die nirgends einen Widerhall gefunden haben, verleiten zu lassen, alt-christliche Basiliken auf deutschen Boden zu verpflanzen.

Als Motive zu Kirchen mannigfacher Anordnung wird am Schlusse der Denkschrift über Kirchenbauten auf die von der Ober-Baudeputation veröffentlichten Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern hingewiesen. Diese Entwürfe enthalten nur wenig ganz Befriedigendes, insbesondere was Kirchenbauten betrifft. So oft wir dieselben betrachtet haben, immer haben wir bedauert, dass es von Seite unserer Architekten nie versucht wurde, ähnliche Entwürfe zu publiciren. Bei dem Verfalle, in dem sich die Kirchenbaukunst bei uns befindet, wäre eine solche Publication eine geistige Anregung für Bauherren und jene Baumeister, in deren Händen Kirchenbauten liegen. Bei zwei Concursen (dem für die Altlerchenfelder und jenem für die Breitenfelder Kirche) haben wir gesehen, welch' bedeutende Talente in unserem Vaterlande vorhanden sind, die nur einer Gelegenheit bedürften, um sich entwickeln und zeigen zu können. Es sind uns Entwürfe zu Landkirchen von einem in Staatsdiensten stehenden Architekten unter die Hände gekommen, die nicht unwürdig den Berliner Entwürfen an die Seite gestellt werden dürften. Erwägen wir alle diese Umstände, so fragt man, woher es komme, dass die Namen dieser Architekten so selten und erst in jüngster Zeit bei Kirchenbauten genannt werden; warum von ihnen nicht Unternehmungen ähnlicher Art wie die preussischen ausgehen? — Man fragt, woher es komme, dass unsere Architekten weder in einem Architekten-Vereine, noch in einer gemeinschaftlichen Arbeit einen Mittelpunkt gefunden haben, der zugleich für sie selbst geistig anregend und nach Aussen zu nur fördernd wirken könnte?

Wodurch die Kunst des Kirchenbaues bei uns nicht gehoben wird, was wir also in dieser Beziehung nicht fördern sollen, ist: das Hereinziehen der antiken Baustile zu Kirchenbauten; das Hereinziehen der Basilika in der Weise, wie sie sich in Italien in den ersten christlichen Jahrhunderten entwickelt hat —

was wir ferner nicht wollen, ist: Erneuerung des Versuches, Formen und Symbole wiederzugeben, die einer künstlerischen Wiedergeburt von Seite des Architekten, sowie einer lebendigen Mitempfindung im Geiste der Gläubigen unfähig sind; was wir nicht wollen können, ist: Hereinziehen alles dessen, was — barbarischen Ursprungs — dem Baue seine Reinheit, der Kirche ihre Würde und dem Eindrucke der Beschauer die Weihe nimmt.

Nicht Weniges von dem, was sich in alten christlichen Kirchen findet, ist mehr ehrwürdig seinem Ursprunge als künstlerisch bedeutend seinem Inhalte nach; nicht Weniges von dem, was sich in solchen Bauten vorfindet, hängt mit Gebräuchen zusammen, die uns fremd geworden sind, die mit unseren Sitten, unseren Gewohnheiten, unseren Begriffen von Kirche und Kirchlichkeit im Widerspruche stehen. Allerdings ist es auch wahr, dass Vieles von alten Gebräuchen untergegangen ist, was in hohem Grade verdiente, auch im Interesse der Kunst, wieder eingeführt zu werden. Die Kunst hat nichts gewonnen mit den jetzigen Messgewändern, mit dem gänzlichen Abkommen von Begräbnissen und Grabmonumenten in Kirchen, mit der Sorglosigkeit, mit welcher man bei Kirchenbauten, mit höchst seltenen Ausnahmen, zu Werke geht. Die Kunst hat nichts gewonnen mit dem Vergessen vieler Kirchenfeste, oder mit der Nüchternheit, mit der dieselben gefeiert werden. Mit dem Beiseiteschieben der kirchlichen Kunst und der kirchlichen Architektur hat die Kunst zum Theil den Boden unter den Füßen verloren. Ein reiches Feld praktischer Thätigkeit würde sich ihr eröffnen, wenn an die Wiedereinführung der Kunst in die Kirche gedacht würde. Sollten wir uns irren, wenn wir glauben, dass die Bewegung der Kunst in dieser Richtung, die in Frankreich, in England, in Belgien, am Rheine und an der Isar festen Fuss gefasst hat, Oesterreich ergreifen und mit sich ziehen wird?

Was wir in kirchlicher Architektur nicht wollen, dürfte mit den Interessen der Architekten im Einklange sein. Aber auch in positivem Sinne glauben wir keine bloß individuelle Ansicht auszusprechen.

Was wir wollen, ist vor Allem Wahrheit, nicht jene materielle Natürlichkeit und stillose Reproduction, die jetzt in

vielen Kreisen für Wahrheit und Stil gilt, und sich z. B. vom Hereinziehen neuer Pflanzenformen, von dem einseitigen Sichtbarmachen der Construction goldene Berge verspricht und vergisst, dass alle Kunst und vor Allem die kirchliche im Geiste geboren ist und dort nur wiedergeboren werden kann.

Was wir positiv wollen, ist Anschliessen an lebendige Traditionen der Kunst, in Italien an die italienische, in Deutschland an die deutsche; in Oesterreich speciell hätte man guten Grund sich der einheimischen Denkmale mehr zu erinnern, als es bisher der Fall war. Von der Achtung, dem Studium und der Erkenntniss einheimischer Kunstleistungen und Kunstdenkmale ist eine wesentliche Förderung der Kunst zu erwarten. Sie sind nicht so unbedeutend und nicht so gering ihrer Zahl nach — wenn wir die italienischen Kronländer auch ganz aus den Augen lassen — dass sie nicht nur die grosse Vernachlässigung nicht verdienen, die ihnen bisher zu Theil wurde, sondern vielmehr der höchsten Beachtung werth gehalten werden müssen. Von der tieferen Erkenntniss unserer Kunst und unserer Bauwerke an der Donau, der Elbe und in der alten polnischen Königsstadt ausgehend, wird sich der Uebergang zu der Kunst des übrigen Deutschland leicht finden; leichter werden wir auf diese Weise uns als Glieder desselben Bundes, als Genossen derselben Kunstrichtung fühlen, als durch einen umgekehrten Versuch. Mitunter das Beste, was bis jetzt in unserem Vaterlande geleistet wurde, schliesst sich auch an einheimische Traditionen an. Bei einem vernünftigen Anlehnen an einheimische Traditionen ist an eine Zersplitterung der geistigen Kräfte, an eine Isolirung derselben nicht zu denken, am allerwenigsten in kirchlicher Beziehung. Die politischen Bande mit dem deutschen Staate sind fester geknüpft als je, mehr als je sind auch die geistigen Berührungspunkte mit den übrigen deutschen Staaten gesucht und gefunden worden.

Die allgemeinen Grundlagen einer jeden katholischen Kirche sind ohnehin durch den in allen wesentlichen Dingen gleichförmigen Cultus geboten; ein Abweichen von denselben wäre wie ein Aufgeben der geistigen Grundlagen der Kunst. Seit neunzehn Jahrhunderten hat das Christenthum seine Mission erfüllt, es hat durch Hinweisen auf die höhere Aufgabe des

Menschengeschlechtes, durch Predigen der Lehre der Liebe ein gemeinsames, geistig verbindendes Band zwischen den verschiedenen Völkern der Erde hergestellt, den Boden zu einer gemeinsamen Cultur geebnet. Es hat den aus natürlichen Grundlagen hervorgehenden Nationalitäten, die im Heidenthume unvermittelt und schroff sich gegenübergestanden sind, eine höhere Aufgabe zugewiesen, es hat denselben ihre gefahrbringenden Spitzen genommen, ihr einseitiges Treiben gebrochen, es hat eine Menschheitsgeschichte durch und neben der Völkergeschichte möglich gemacht. Dass es dabei die Nationalitäten in ihrem Kerne nicht zerstört, dass es vielmehr diese durch das Einimpfen seiner weltumfassenden Lehre geistig gehoben, gereinigt und gebildet hat, zeigen eben die neunzehn Jahrhunderte, die für uns, für die Kunstgeschichte und für die Architektur insbesondere, kein chronologisch aneinander gereihtes Aggregat von Thatsachen, sondern ein lebendig gewordener, von Principien durchdrungener Organismus geworden ist.

Auf dieser gemeinsamen Grundlage des Christenthums hat sich die ganze Kunst und die Architektur des Mittelalters, wo sie nicht durch die engen Grundsätze der griechischen Schismatiker oder kunstfeindlichen Sectirer eingepfercht war, entwickelt, ohne dem individuellen Geiste der Nationen und den Bedingungen des Klimas und der Stoffe Eintrag zu thun. Was kann die christliche Kunst der Gegenwart, was die kirchliche Architektur nun Anderes und Besseres thun, als auf der einen Seite den Geist der kirchlichen Kunst in ihrer tief-sinnigen Grundlage erfassen und auf der anderen Seite jenen ausgeprägten Richtungen der kirchlichen Kunst Rechnung tragen, die sich auf unserem Boden entwickelt haben? Auf welche Erfahrungen, auf welche Leistungen gefusst, könnte sie es versuchen, von diesen Traditionen ganz und gar abzuweichen und auf neuen Bahnen zu experimentiren? Sie hat ohnedies eine grosse, man kann sagen, noch nicht vollkommen bewältigte Aufgabe vor sich, die verschiedenartigen Bedürfnisse des Publicums zu befriedigen, Veränderungen und Verbesserungen mancherlei Art, wie sie durch die Fortschritte in Natur- und mechanischen Wissenschaften gegeben worden sind, einzuführen und organisch mit dem Baustile zu vermitteln, als dass sie

sich an Lösung von Aufgaben wagen könnte, welche derjenigen der Quadratur des Zirkels gleichkommen würden.

Aber alle diese Aufgaben werden nicht befriedigt gelöst werden können, so lange nicht die Regeneration eines kirchlichen Baustiles von den Künstlern gefördert wird, und diese in ihrem Streben nicht von Jenen unterstützt werden, denen es vorzugsweise zukommt, dafür zu sorgen, dass dem Hause des Herrn nicht der Stempel der Kümmerlichkeit des Tages, der Indolenz der Massen für höhere Zwecke des Menschenlebens aufgeprägt werde. Künstler für sich allein machen keinen Baustil und regeneriren ihn nicht. Sie brauchen eine Intelligenz, die sie trägt und versteht, die sie zu finden und zu benützen weiss — zu finden, aus der Masse derer, die sich Künstler und Architekten nennen, von denen es gilt, dass Viele berufen und Wenige auserwählt sind, und zu benützen je nach den Talenten, die ihnen gegeben sind, und den Richtungen, in denen sie sich, ihren individuellen Talenten zufolge, mit Glück bewegen. So lange Künstler und Publicum in ihren Tendenzen auseinandergehen und unsere besseren Architekten selten benützt werden, ihre Leistungen in Portefeuilles oder Archiven vermodern, so lange man in den Bauten nur den materiellsten Bedürfnissen genügen will und unbekümmert wie dieses geschieht, unbekümmert um die höhere Aufgabe, die ein Kirchenbau zu lösen hat, um die geistigen Bedürfnisse, die sich an ihn anlehnen, ihn als etwas Gleichgiltiges, minder Wichtiges behandelt, so lange ein solcher Bau bedeutungslos an dem ethischen und kirchlichen Leben der Völker vorübergeht, ist von einer Regeneration der kirchlichen Architektur wenig zu hoffen. Wir verhehlen uns nicht, dass in dieser Beziehung ein Kampf bevorsteht mit dem Vorurtheile der Aufgeklärten. Wir wissen, dass es Leute gibt, die den Standpunkt längst schon für „überwunden“ erklären, welcher von Förderung des Kirchenbaustiles eine wesentliche Hebung des Kunstlebens erwartet, die vielleicht für die Architektur Straf- und Zuchthäuser — für Kunstbildung Kunstvereine mit Lotterien, wenn nicht für das absolut Wünschenswerthe, so doch in diesem Augenblicke für das Mögliche halten. Wir wissen, dass es Viele gibt, die auf die gedruckte Weisheit, präparirt für die Armen am Geiste, schon um der

Wohlfeilheit willen ein grösseres Gewicht legen, als auf die, welche in Bildern und Statuen, in aller Pracht der Farben zu uns für Alle gleich verständlich und erhebend von den Wänden der Kirche gesprochen wird. Was wird aber da nicht Alles für abgethan, überwunden oder veraltet erklärt; glauben doch Viele — o sancta simplicitas! — dass unserer geweissten baulichen Weisheit, unserem Eintagsleben in der Kunst, den Werken derer, die den Messias derselben aus Industriehallen, galvanischen Instituten hoffen hervorgehen zu sehen, nichts fehle, als das Alter, um so berühmt zu werden, wie die Bauten unserer Vorfahren des Mittelalters!

Wenn etwas als wirkliche Errungenschaft modernen Kunstlebens und moderner Kunstforschung betrachtet werden kann, so ist es dies, dass man im Stande ist, von der Gestalt, in welcher uns ein Kunstwerk durch die Unbilden der Zeit überliefert wird, abzusehen und den künstlerischen Werth desselben aus seinen ihm an und für sich innewohnenden Eigenschaften zu erkennen. Wo ein den bedeutendsten Werken aller Zeiten verwandter Geist aus modernen Kunstleistungen, aus Bauten in unserem Falle, zu uns spricht, ein Geist, von dem es sich erwarten lässt, dass er Jahrhunderte gleich lebendig, anregend und erhebend wirken dürfte, da sprechen wir lauten Beifall einem solchen Werke zu, da ist es, als ob der bessere Genius des Jahrhunderts zu uns spräche. Wenn wir diesen schon manchmal vernommen haben in Werken weltlicher Kunst, woher kommt es, dass wir nicht dieselbe Einsicht in die tieferen Bedingungen künstlerischer Schönheit, denselben Tact in Anwendung künstlerischer Mittel in jenen Werken gefunden haben, die den Zwecken der Kirche dienen? Zu allen Zeiten, zur Zeit des Verfalles der griechischen und römischen Kunst, als der Lebensnerv des Heidenthums ertödtet war, hat man Tempel mit Glanz und selbst mit Geschmack, hervorragend vor den meisten anderen Bauten geschaffen. In den frühesten Zeiten christlicher Entwicklung, wo das Handwerk zu einem geistlosen Mechanismus, der Künstlerstand zu geistiger und weltlicher Unbedeutendheit herabgesunken war, hat man es verstanden, den Kirchen Glanz und Würde zu geben. Zu allen Zeiten ist die kirchliche Kunst mehr und mit tieferer Einsicht in die sittlichen Bedürfnisse

der Menschheit gepflegt worden, als in unseren Tagen in manchen deutschen und italienischen Ländern. Man müsste gottverlassen sein oder glauben, dass unsere Zeit eine gottverlassene wäre, wollte man daran zweifeln, die kirchliche Kunst bis zu jener Höhe wieder heraufbilden zu können, auf der sich die anderen Künste befinden.

Will man aber wirklich eine Förderung der Kunst, dann wäre es aber auch nothwendig, die Kunst selbst in die Hände Derer zurückzugeben, in denen sie sich seit jeher befand und aus denen sie hervorgegangen ist — in die Hände der Künstler; und bei jedem Baue der Art, sei er noch so klein oder noch so gross, sei er bestimmt für eine kleine Dorfgemeinde oder die grosse Gemeinde einer Residenz, mit religiöser Gewissenhaftigkeit, reiner und grosser Anschauung der Kunst und mit dem Ernste, der sich daran knüpft, an das Werk zu gehen und einen Bau lieber ganz zu unterlassen, wenn man ihn nicht anders als unwürdig oder ungenügend vollführen könnte, wenn man erkennen würde, dass das Bestreben Jener, die ihn aufführen, nicht ein künstlerisches sei.

Es wäre dann vorzugsweise nöthig, dass den Dienern der Kirche der Satz des Abtes von St. Gallen recht lebendig vor der Seele schwebte, der da sagt: „Wahre Cultur kann nur durch geweckten Kunstsinn erreicht werden; nur dadurch kann die schwerfällige Volksmasse der Religion veredelt zugeführt und in eine wahre Lebensthätigkeit versetzt werden.“ Lange, bevor die christliche Kunst Laienkunst geworden, ist sie geistliche Mönchskunst gewesen. Aus diesen Händen haben sie die Baumeister der Münster empfangen, in ihrem Geiste haben sie das Werk fortgeführt. Ist es dann zu wundern, wenn alle Freunde kirchlicher Kunst übereinstimmend mit den ersten Fürsten der katholischen Kirchenwelt der Gegenwart wünschen, dass die kirchliche Kunst von Geistlichen gefördert, verstanden und mit Liebe und Einsicht in die Bedingungen einer lebendigen Kunst gepflegt werde, dass man in jedem Falle sich ja des Rathes erfahrener Künstler und Kunstfreunde bedienen möge?

In unserem Vaterlande scheint für die kirchliche Kunst eine schöne Zukunft zu blühen. Für die Bedürfnisse der kirchlichen Kunst ist viel zu wenig in den letzten Jahrzehnten

geschehen, als dass jetzt, wo Vieles nachgeholt werden muss, sich nicht in dieser Beziehung eine lebendigere, hoffentlich auch kunstfördernde Thätigkeit entfalten sollte. In diesem Momente wird an dem Ausbaue zweier Kirchen, der Domkirche in Gran und der Altlerchenfelder Kirche in Wien, gearbeitet; die Kirchen in der Wiener Vorstadt Breitenfeld, der Prager Vorstadt Karolinenthal und im grossen Arsénale¹⁾ dürften binnen Kurzem in Angriff genommen werden; wir dürften daher bald Gelegenheit haben, auf dieses so wichtige Thema in diesen Blättern zurückzukommen.

(„Oesterr. Blätter f. Literatur u. Kunst“, Jahrg. 1853, Nr. 6.)

¹⁾ Von den hier angeführten Kirchen ist die Altlerchenfelder Kirche durch G. Müller und van der Nüll, die Karolinenthaler Kirche und die Kirche im Arsénale durch Karl Rösner inzwischen vollendet worden. Die Kirche in Breitenfeld ist noch bis heute nicht in Angriff genommen.

XII.

FRIEDRICH SCHMIDT.

Friedrich Schmidt stammt aus einer hannoveranischen Familie; sein Urgrossvater war Hof-Baumeister in Hannover. Sein Vater war lutherischer Pfarrer, der als echter Volksmann für alle Arten technischer, namentlich bautechnischer Arbeiten, eine besondere Neigung entwickelte. In der Gegend, wo der Vater Schmidt's lebte, war der Holzbau, insbesondere der Fachwerkbau, gebräuchlich, und bei der Vorliebe des Vaters für Architektur darf man sich nicht wundern, dass diese Neigung bei seinen Kindern wachgerufen wurde. Die Familie Schmidt war sehr zahlreich. Friedrich wurde am 22. October 1825 zu Frickenhofen in Württemberg geboren. Seine Mutter war eine schwäbische Pfarrerstochter mit entschiedener poetischer Anlage, wodurch die Kinder Anregungen der verschiedensten Art empfangen. Friedrich hatte schon als 8—9jähriger Knabe alle Werkzeuge, die zur Zimmermanns-Arbeit erforderlich sind, in miniature zur Verfügung, und da es in der dortigen Gegend Sitte war, das Aufschlagen eines Hauses als Gemeindefest zu betrachten, bei welchem auch der Pfarrer gegenwärtig war und Viele sich an den Schluss-Arbeiten freiwillig betheiligten, fehlte auch der Knabe Friedrich Schmidt nicht, der mit seinen Werkzeugen das Beste zu leisten versuchte.

Schmidt besuchte später die lateinische Schule in Schorn-dorf, an welcher ein ganz tüchtiger Humanist, Namens Mezger, wirkte. Gegenüber der lateinischen Schule stand eine alte gothische Kirche, die auf den jungen Gymnasiasten einen grossen Eindruck machte, umsomehr, als Mezger auf den be-

nachbarten Bau mit den Worten hinwies, dass unsere Vorfahren das Geheimniss, so zu bauen, mit in das Grab genommen hätten. Vater Schmidt wurde in dieser Zeit krank und die Familie dadurch veranlasst, den Badeort Wildbad aufzusuchen, wo Ersterer im Jahre 1838 starb. Zu derselben Zeit hielt sich dort die liebenswürdige und wohlthätige Herzogin Henriette von Württemberg auf, die sich, da die Familie vermögenslos war, des intelligenten Knaben annahm. Sie verlieh demselben ein Stipendium von 200 fl. auf vier Jahre, wodurch Schmidt in die Lage versetzt wurde, zuerst die Realschule und dann das polytechnische Institut in Stuttgart zu besuchen. Die Dankbarkeit gegen die hochherzige Dame, die auch sonst im Lande sich des vortheilhaftesten Rufes erfreute, lebt heute noch in der Erinnerung unseres Architekten fort. An der polytechnischen Schule in Stuttgart wirkten damals ganz ausgezeichnete Lehrer, weshalb dieselbe selbst über die Grenzen des Landes hinaus renommirt war. Die Organisation dieser Schule war vom praktischen Gesichtspunkte aus eine musterhafte zu nennen, ganz geeignet, einen jungen Mann sowohl in den wissenschaftlichen als künstlerischen Theil seines Studiums einzuführen und ihn für die praktische Ausübung des von ihm gewählten Berufes gehörig vorzubereiten, wie es bei keiner ähnlichen Anstalt damals der Fall war. Die Hauptlehrer Schmidt's waren Breymann und Mauch. Breymann wirkte damals als Docent für Constructionslehre, welches Fach durch die später von ihm herausgegebenen Schriften in hohem Grade gefördert wurde. J. M. Mauch¹⁾ war der artistische und architektonische Leiter der Anstalt, ein Anhänger der classischen Schule und ein ausgezeichnete Schriftsteller. Die Richtung, welche Mauch der Schule gab, entsprach ganz den Anschauungen, welche er von seinem Lehrer Schinkel in Berlin eingesogen hatte. Aus diesem Grunde gewann Friedrich Schmidt schon an der polytechnischen Schule in Stuttgart sehr tüchtige Kenntnisse auf dem Gebiete der classischen Architektur und Constructionslehre. Aber die mittelalterliche Kunst war der Stuttgarter Schule gänzlich fremd,

¹⁾ J. M. Mauch (geb. 1791 zu Ulm) kam im Jahre 1839 als Lehrer der Ornamentik und ornamentalen Baukunst an die polytechnische Schule in Stuttgart und starb daselbst im Jahre 1856.

und doch zog es Schmidt mächtig zu ihr hin, und besonders war es die Frauenkirche zu Esslingen, die den 16jährigen Knaben lebhaft fesselte und ihn veranlasste, an Sonn- und Feiertagen dahin zu wandern, um die Kirche aufzunehmen und zu vermessen. Dazu kam, dass, wie schon früher erwähnt, auch für die praktische Ausbildung eines jungen Architekten an der polytechnischen Schule in Stuttgart ganz eminent gesorgt wurde. Es war in der Zeit, als Schmidt dort seine Studien machte, üblich, dass im Sommer die theoretischen Fächer in der Zeit von 5—7 Uhr Morgens tradirt wurden, während den Tag über die jungen Leute zu einem Werkmeister nach eigener Wahl in die Lehre gingen. So trat nun auch Schmidt in die Lehre des Werkmeisters Heimsch, der sich des jungen Technikers annahm. In der Schule des genannten Werkmeisters verrichtete er alle technischen Arbeiten, die für einen Maurer und Steinmetzen nöthig sind, gerade so, als wäre er ein gewöhnlicher Arbeiter. Während er so seine Studien am polytechnischen Institute Sommer und Winter fortsetzte, wurde er zugleich als ausgelernter Steinmetz, wie ein anderer Geselle, freigesprochen und erhielt seinen Lehrbrief. Es bedarf wohl nicht vieler Worte, um hervorzuheben, wie ausserordentlich förderlich eine solche Einrichtung gewesen ist; denn nie würde vielleicht Schmidt jene genaue Kenntniss des bautechnischen Lebens sich eigen gemacht haben, wenn er nicht die praktische Schule bei Heimsch durchgemacht hätte.

So trat er nunmehr nach vier Jahren als absolvirter Techniker, der auch zugleich im Steinmetzfache zu Hause war, in die Welt, und bei der allen Schwaben eigenen Vorliebe zum Wandern, so sehr sie an der Heimat hängen und so gern sie in dieselbe zurückkehren, machte sich auch bei Schmidt das Bedürfniss geltend, seiner Begeisterung für die gothische Kunst durch Studien an anderen Orten neue Nahrung zu verschaffen. Es ist daher wohl begreiflich, dass es ihn mächtig nach dem Rhein zog, insbesondere nach Köln, wo er im Jahre 1843 eintraf. Das deutsche Rom — so wurde damals Köln genannt — war in jener Zeit von künstlerischem Glanze erfüllt. Die Restauration und der Ausbau des Kölner Domes, gefördert durch den geistvollen König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV.,

geleitet von E. F. Zwirner ¹⁾, einem eminenten Bau-Techniker, war der Zielpunkt der Wanderung Schmidt's. Mit dem Lehrbriefe in der Hand trat Schmidt in die Bauhütte des Kölner Domes als Steinmetz ein, und erst nach einiger Zeit brachte Zwirner in Erfahrung, dass der junge Schwabe auch absolvirter Techniker sei, der wie ein Architekt zeichnen und entwerfen konnte. Von diesem Augenblicke an beginnt sein eigentlicher Entwicklungsgang als ausübender Architekt; er wurde in der Bauhütte Polier, wie dies damals üblich war, machte im Jahre 1852 die Steinmetzmeister-Prüfung und dann in Berlin die Staatsprüfung als Baumeister. Von den ersten Elementen der gothischen Steinmetzkunst bis zu selbstständigen Entwürfen machte er alle Uebungen und Studien durch und befestigte sich so theoretisch und praktisch in den Grundbedingungen der gothischen Kunst, die ihm so förmlich in Fleisch und Blut übergingen. Und dazu hatte er ausserordentlich reiche Gelegenheit, da es sich bei dem Kölner Dome weniger um Restaurierung, als um den Weiterbau handelte, wobei die schwierigsten bautechnischen Probleme zu lösen waren. Die Kunstsprache der Gothik war seine eigene Kunstsprache geworden. Das heilige Köln am stillen, mächtigen Rheinstrome bewegte seine Seele und alle Verhältnisse und Personen, die ihn umgaben, zogen ihn zu der Kirche hin, deren Dienst der Kölner Dom gewidmet ist. Man muss sich in die Seele eines jungen Baukünstlers, der sich, man kann sagen, von Kindheit auf mit der gothischen Kunst beschäftigt hatte, hineindenken, um die Begeisterung zu begreifen, die der Kölner Dom in ihm hervorrief. War doch mit dem Weiterbaue dieses herrlichen Denkmals gothischer Kunst die Wiederaufrichtung des deutschen Reichs, der Glanz der katholischen Kirche und die Neubelebung der alten deutschen Bauhütte auf das Innigste verknüpft. Dazu kam noch, dass damals in Köln der geistliche Stand durch Männer vertreten war, die, von hoher Begabung getragen, mit politischem Freimuth und selbstständiger Denkungsweise ausgestattet, einen grossen Kreis begeisterter Anhänger um sich gebildet hatten. Insbesondere waren es die Professoren Vosen

¹⁾ E. F. Zwirner (geb. 1802, gest. 1861) wirkte am Dombaue von Köln seit 1833.

und Chargé, mit welchen Friedrich Schmidt intim verkehrte; von diesen Männern empfing er Anregungen aller Art. Heutigen Tages sind auch die Verhältnisse in Köln ganz andere geworden; der poetische Zug, der damals die dortige Gesellschaft beherrschte, ist in den Hintergrund gedrängt worden.

Im Jahre 1849 verheiratete sich Friedrich Schmidt mit der Schwester des Bildhauers Mohr, Katharina.¹⁾ Durch seine Vermählung mit Katharina Mohr kam Schmidt in Verbindung mit vielen Kölner Kreisen. Durch vier Jahre leitete er daselbst eine städtische Gewerbeschule, die hauptsächlich für das Baugewerbe bestimmt war. Im Jahre 1857 lernte ich in Köln unseren Architekten kennen, als ich auf einer Studienreise, die ich mit Unterstützung des Unterrichts-Ministeriums unter dem Grafen Leo Thun unternommen hatte, diese Stadt besuchte. Schmidt war schon damals der lebendige und sprachgewandte Künstler, als den wir ihn heute kennen, der begeisterte Vertreter der Kunstanschauungen der mittelalterlichen Kunst, und schon damals verfolgte er seine Studien nicht vom antiquarischen Gesichtspunkte aus, sondern vom künstlerischen, nicht als eine Sache der trockenen Reproduction oder Restaurations-Arbeit, sondern als eine Fortentwicklung der Kunstweise unserer Vorfahren aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Zu praktischer Thätigkeit auf dem Gebiete des modernen gothischen Kirchenbaues hatte er um so mehr Veranlassung, da er zahlreiche Aufträge grösserer und kleinerer Art erhielt. Nicht weniger als fünfzig Projecte von Kirchenbauten hat Schmidt während seines Kölner Aufenthaltes entworfen. Die erste Kirche, die er baute, war die katholische Kirche zu Quedlinburg, ein Quaderbau, der sich ziemlich streng in den alten gothischen Formen bewegt.

¹⁾ Mohr, zu Andernach 1833 geboren, ist ein geistvoller Künstler; er hat die Statuen am Südportale des Domes und eine grosse Anzahl von Statuen für den Dom gearbeitet. Er lebt in Köln seit 1845.

Der Sohn Schmidt's, Architekt Heinrich Schmidt (geb. 1850), studirte in Wien zuerst an der technischen Hochschule unter Ferstel und dann an der Akademie in der Specialschule seines Vaters, wurde Bauführer unter Deuzinger beim Dombaue in Frankfurt a. M., leitete selbstständig die Restauration der Kirche in Gelnhausen und jetzt die Restauration der Kirche in Kaiserslautern. Unter der Oberleitung seines Vaters führt er ausserdem die Restauration der Katharinen-Kirche in Oppenheim bei Mainz.

Die Kirche wurde im Jahre 1853 ausgeführt. Ein grösserer und bedeutenderer Bau, den Schmidt zunächst führte, war die Stefanskirche zu Crefeld, eine dreischiffige Hallenkirche in Ziegel-Rohbau.

Noch während seines Aufenthaltes in Köln versuchte sich Schmidt auch in gothischen Profan-Bauten. Er und sein älterer College Statz waren zwei bedeutende Männer, die einen hervorragenden Einfluss auf das Kölner Bauleben genommen haben. Zwirner war mehr Rector fabricae als Magister operis; er leitete den Dombau und die Verwaltung mit grosser Umsicht, trotz beengender bureaukratischer Verhältnisse des preussischen Baulebens. Er hatte einen Blick für selbstständige und bedeutendere Persönlichkeiten und stand mit Schmidt auf durchwegs gutem Fusse. Von Hause aus war Zwirner kein Gothiker und interessirte sich erst später für die Gothik. Man kann sich wohl leicht vorstellen, dass Zwirner eine so hervorragende Kraft, wie es Schmidt war, nur mit grossem Bedauern aus dem Verbands der Bauhütte des Kölner Domes scheiden sah. Im Winter 1857/58 schwebten schon die Verhandlungen zwischen Schmidt und dem österreichischen Unterrichts-Ministerium, welches ihm eine Lehrkanzel an der Mailänder Akademie der bildenden Künste angeboten hatte. Es gelang auch, Schmidt für diesen Posten zu gewinnen, denn die leitenden Persönlichkeiten in Wien waren der Stilrichtung Schmidt's ausserordentlich gewogen, und insbesondere Marchese Pietro Selvatico in Venedig, dessen Votum in Sachen der lombardisch-venetianischen Kunst gehört wurde, befürwortete dessen Berufung auf das wärmste, denn er gehörte zu den wenigen Italienern, die der Gothik huldigten. Er erwartete die Regeneration der architektonischen Kunst an den Akademien in Venedig und Mailand durch das Wirken eines Mannes von entschiedenem Talent und entschiedener Stilrichtung. Weder an dem Einen noch an dem Anderen fehlte es Schmidt. Im April 1858 kam derselbe nach Mailand, in der Zeit, als Erzherzog Maximilian Ferdinand die politische Leitung des lombardisch-venetianischen Königreichs führte. Es war kein kleines Wagestück unter den damaligen schwierigen politischen Verhältnissen für einen Deutschen, welcher der italienischen Sprache nicht vollständig mächtig war, eine Lehrkanzel an der

Mailänder Akademie zu übernehmen. Er wurde von dem Lehrkörper freundlich aufgenommen, insbesondere von dem damaligen Secretär der Akademie, Mongeri, einem nicht unbedeutenden Schriftsteller, aber von den Schülern selbst kalt empfangen. Es gehörte die ganze Festigkeit und Energie eines Schmidt dazu, Herr dieser schwierigen Situation zu werden und die Dinge so zu gestalten, dass seine Stellung nach Kurzem als gesichert betrachtet werden konnte. Es kam ihm der Umstand ausserordentlich zu statten, dass er in allen seinen Kunstbestrebungen und architektonischen Ideen immer an den historischen Boden anknüpfte; wie in Schwaben und am Rhein, so hatte er auch in der lombardischen Ebene die Fortentwicklung des heimischen Stiles, seinem Principe getreu, zu seiner Aufgabe gemacht. In demselben Masse, als die widerspänstigen, gleichgiltigen und kalten Italiener den Meister zeichnen und entwerfen sahen, wie sie ihn über die Beobachtungen auf seinen Rundgängen in Mailand sprechen hörten, indem er sie auf die Mode-Architektur im Vergleiche zu der classischen und mit Hinweis auf die lombardischen Baudenkmale aufmerksam machte, wurden die zurückhaltenden Lombarden warme Verehrer des deutschen Meisters, und als er am Schlusse des Schuljahres die Arbeiten seiner 30 Schüler öffentlich ausstellte, da erkannte Jeder, dass der rechte Mann an die rechte Stelle berufen worden war.

Während seines Aufenthaltes in Mailand hat Schmidt zwei grosse Restaurations-Arbeiten begonnen, nämlich die Kirche zu St. Ambrogio in Mailand und die Kirche zu Sta. Maria del Orto in Venedig (bei letzterer Restaurirung des Innenraumes), die beide heute bereits nach den Plänen Schmidt's fertig hergestellt sind. Es sollte Schmidt nicht vergönnt sein, lange Zeit in Mailand zu verbleiben; die politischen Verhältnisse zwischen Oesterreich und Sardinien gestalteten sich von Monat zu Monat trüber, es brach der Krieg zwischen Oesterreich einerseits und Sardinien und Frankreich andererseits aus, es kamen die Tage von Magenta und Solferino; Mailand kam in die Hände Sardiniens. Schmidt wohnte damals im Hause des National-Oekonomen Jacini, eines begabten italienischen Patrioten, der in späterer Zeit als Minister wiederholt eine hervorragende Rolle gespielt hat. Man gab Schmidt Zeichen persönlicher Sympathie

und legte ihm nahe, in Mailand zu bleiben. Doch er wies alle Anträge ähnlicher Art zurück und ging nach Wien, wo ihm eine Professur für Architektur an der Wiener Akademie der bildenden Künste angeboten wurde. Er traf im August des Jahres 1859 in Wien ein und wirkte daselbst im Vereine mit den Architekten van der Nüll, Siccardsburg und Rösner, welcher Letzterer das Fach der Perspective an der Akademie übernommen hatte.

Schmidt stand im 34. Lebensjahre, als er die Professur der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien übernahm; und bei ihm bewahrheitet sich das Wort des Dichters: „Der Mensch wächst mit seinen grösseren Zwecken.“ Denn in Wien wurde Friedrich Schmidt das, was er heutigen Tages ist, und um diesen Standpunkt vollkommen zu würdigen, muss man einen Rückblick auf den Weg werfen, den er als Künstler gegangen ist. Als 16jähriger Jüngling schon zog ihn die mittelalterliche Kunst an und studirte er die gothischen Bauten auf eigene Faust. Er lernte die schwäbische Bauschule kennen, die so eigenartig und farbenprächtig ist und die eine Menge kleinerer und grösserer Bauten von eigenthümlichem Reize geschaffen hat, wie das Münster zu Ulm und die Marienkirche zu Esslingen, abgesehen von der grossen Zahl kleinerer Bauten in den verschiedenen Städten und Ortschaften des Schwabenlandes. Aus diesem Lande sind eine grosse Zahl von Baumeistern und Steinmetzen hervorgegangen, denn wenige deutsche Stämme sind so reich an erfindenden, dichtenden und denkenden Köpfen, als die Heimat Schiller's und Hegel's. Zu den altberühmten Namen Arler von Gmünd, Ensinger's, der Familie Böblinger u. s. f. wird einst auch Friedrich Schmidt hinzukommen. Ihm erstand am Rhein eine neue Welt; aus beengenden Verhältnissen heraustretend, wurde er Mitglied einer Kirche, die für sich den Ruhm beansprucht, eine allgemeine Kirche zu sein für den ganzen Erdkreis, welche zugleich einen Cultus von so eigenthümlich poetischem Zauber entfaltet, der für eine junge Künstlerseele von unwiderstehlichem Reize ist, und die es verstanden hat, die Kunst ihrem Dienste unterthan zu machen. Seine Seele wurde weiter, sein Geist grösser, seine Weltanschauung freier seit jener Zeit, als er in die Bauhütte

des Domes als Techniker und Steinmetz eintrat. Als er später nach Mailand berufen wurde und neue Menschen, andere Verhältnisse und den mittelalterlichen Baustil der Po-Ebene kennen lernte, der trotz seines specifisch italienischen Charakters noch den Grundton des germanisch-longobardischen Wesens an sich trägt, aus der eine eigene Bauschule und die Maestri comacini hervorgegangen sind — hat doch ein longobardischer König, Rotharis, das erste uns bekannte Baugesetz des Mittelalters geschaffen — war es dem Schwabenkinde von grossem Vortheile, auch in die moderne politisch aufgewühlte Lombardei Einblick gewonnen zu haben, so kurz auch sein Aufenthalt in Mailand gewesen war. Der Sinn, sich in fremde und neue Verhältnisse zu finden, entwickelte sich mit den Jahren und es wurde ihm gewissermassen zur Lebensmaxime, sich mit seiner jeweiligen Umgebung vertraut zu machen und in jenen Orten sich geistig zu acclimatisiren, wo er sich befand. Die Wiener Verhältnisse übten aber auf ihn einen ganz besonders mächtigen Reiz aus. Der Wiener Volksstamm ist stammverwandt mit dem schwäbischen; zwischen beiden Stämmen besteht eine geistige Wahlverwandtschaft. Die Gothik des Wiener Donauthales ist eine geistige Fortsetzung der gothischen Bauten des oberen Donauthales, die gothischen Bauten Schwabens fussen auf demselben Princip, wie die gleichen Bauten Niederösterreichs; die alte Wiener Bauhütte zu St. Stefan ist mehr als ebenbürtig der altberühmten Bauhütte zu Regensburg, Landshut und Ulm. — Dazu kam, dass Wien sich in der Gegenwart mit neuem, insbesondere architektonischem Schmucke bekleidete. Die glänzenden Bauverhältnisse in Berlin und München zu den Zeiten Schinkel's und Klenze's waren vorüber, die treibende Kraft in der Architektur in der Zeit, als Schmidt den Wiener Boden betrat, ging von Wien aus. In diesen Blättern ist vielfach auf den Aufschwung des Wiener Baulebens unter der Regierung Kaiser Franz Josef's I. hingewiesen worden, so dass wir hierauf nicht weiter einzugehen brauchen. Alle strebsameren jüngeren Architekten Deutschlands hatten ihre Blicke nach Wien gerichtet, thun es heutigen Tages noch, und haben alle Ursache dazu. Hat Wien auch politisch aufgehört, ein Vorort der deutschen Nation zu sein, auf architektonischem Gebiete ist es unbestritten

dies geblieben. Dass dies so geworden, liegt zum nicht geringen Theil in den eigenthümlichen und günstigen Eigenschaften des Wiener Volkscharakters. Vor Allem hat der Wiener ein offenes Herz und einen offenen Sinn für alles Schöne und schliesst sich nicht particularistisch ab, wie der Berliner, der sich in seine geistigen Zirkel dialektisch einspinnt und mit speculativem Scharfsinn seine Theorien ausarbeitet; der Wiener hingegen macht sich mit grosser Leichtigkeit fremdartige Verhältnisse zu eigen und nährt gerne seinen Geist an dem Reichthum anderer deutschen Stämme. Jedem Deutschen wird es in Wien leicht wohl, weil er sich in kurzer Zeit heimisch fühlen lernt und der Rheinländer, der Brandenburger, der Baier, der Schwabe, der nach Wien kommt, acclimatisirt sich geistig ausserordentlich leicht. Diese Aufnahmefähigkeit verstärkt die geistige Triebkraft des Wieners und hat sich vorzugsweise auf dem Gebiete der Architektur bewährt; denn das, was man heutigen Tages Wiener Architektur nennt, ist wirklich und im eigentlichen Sinne des Wortes wienerisch, gleichgiltig, ob das Bauwerk von einem Berliner, Schwaben oder Franken ausgeführt worden ist. Der Architekt, welcher in Wien seinen bleibenden Aufenthalt genommen, ist auch fast ausnahmslos in seinen Werken ein Wiener geworden. Da, wie wir bereits erwähnten, Schmidt eine ganz besondere Anlage besass, die Eigenarten seiner Umgebung in sich aufzunehmen, so ist es begreiflich, dass er trotz seiner schwäbischen Abstammung sehr bald ein Wiener wurde und sich nicht blos in seinem künstlerischen, sondern auch in seinem politischen Denken als Wiener, als Oesterreicher fühlte. Bei allen Gelegenheiten, wo es galt, künstlerisch oder oratorisch das Land und die Stadt zu vertreten, wo er seinen bleibenden Aufenthalt genommen, hat Schmidt als Wiener, als Oesterreicher gehandelt. Es kam ihm dabei seine ungewöhnliche Kunst, zu sprechen, sehr zu statten, die um so grösseren Eindruck macht, da seine Worte nicht auf einer längeren Berechnung und Ueberlegung beruhen, sondern am glänzendsten sich dort vernehmen lassen, wo er, gewissermassen durch den Moment aufgefordert, seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen sich berufen fühlt. Es ist für ihn jedenfalls leichter, als für viele andere Architekten, sich in den mannigfaltigsten Schichten der Bevölkerung Anerkennung

zu verschaffen und endlich auch mit den arbeitenden Classen Hand in Hand zu gehen. Bei keiner Gelegenheit versäumte er, sein Deutschthum zu beurkunden; er war ein eifriger Theilnehmer an dem deutschen Schützenfeste in Wien, wurde zum Mitgliede des Wiener Gemeinderaths gewählt, in welchem er eine hervorragende Stellung eingenommen hat und einen massgebenden Einfluss in allen Bauangelegenheiten der Commune übte. Trotz seiner nichtösterreichischen Abkunft wurde er ein Vertrauensmann des Wiener Mittelstandes. Es ist in hohem Grade bezeichnend, dass er vor Allem in Fragen der Architektur berufen war, das Bürgerthum der Stadt Wien zu repräsentiren, und dass der Bau des neuen Stadthauses in seine Hände gelegt wurde; denn nur wenige Architekten verstehen es so wie Schmidt, die architektonische Formensprache in jener Weise zur Geltung zu bringen, dass sich Arm und Reich dadurch gleichmässig gefördert und gehoben fühlen.

Seit jener Zeit, als Schmidt an die Architekturschule der Akademie der bildenden Künste in Wien berufen wurde, sind fast 20 Jahre verflossen. Während dieser beiden Jahrzehnte hatte das Talent Schmidt's reiche Gelegenheit, sich in den verschiedenen Baurichtungen zu entwickeln. Um eine Uebersicht seiner Leistungen nach diesen verschiedenen Richtungen hin zu bekommen, dürfte es passend sein, die Kreise zu bezeichnen, innerhalb deren sich Schmidt's Künstlerlaufbahn bewegte. Vorerst kommt Schmidt als Architekt für den Kirchenbau in Betracht, und zwar nicht blos für Wien und Umgebung, sondern man kann wohl sagen für die ganze katholische Welt Deutschlands. Er hat vielfach als Rathgeber in Angelegenheiten des Kirchenbaues gewirkt und es ist kaum ein grösserer kirchlicher Bau in Deutschland ausgeführt worden, ohne dass man seine Stimme gehört hätte. Wenn wir uns hier nur vorzugsweise mit jenen Kirchenbauten beschäftigen, die Schmidt im Weichbilde der Stadt Wien ausgeführt hat, so dürfen wir doch nicht vergessen, wie weitreichend seine Thätigkeit als Architekt für den Kirchenbau im Allgemeinen gewesen ist.

An diese Bauthätigkeit schliesst sich seine Thätigkeit als Architekt für den Civilbau und für Restaurationen von älteren Bauten, und zwar vor Allem als Architekt des Rathhauses

und als Dombaumeister von St. Stefan an. Die ganze neugothische Bewegung ist gewissermassen auch eine Restaurations-Bewegung und fusst auf dem Studium von Baudenkmalen früherer Jahrhunderte. Alle Architekten, welche die gothische Kunst praktisch ausüben, müssen sich mit dem Studium mittelalterlicher Bauwerke befassen. Schmidt pflegte dieses Studium schon von der Zeit an, in der er sich noch auf der polytechnischen Schule in Stuttgart befand; am Rhein und in der Lombardei hat sich ihm wieder neue Gelegenheit geboten, die Denkmäler der Vergangenheit zu studiren und die Traditionen der dortigen gothischen Formen geistig in sich aufzunehmen. Schliesslich muss seine Thätigkeit als Lehrer besprochen werden. Er hat an der Wiener Akademie der bildenden Künste eine Schule im eigentlichsten und echtsten Sinne des Wortes begründet. Es gibt jetzt innerhalb und ausserhalb der österreichischen Monarchie zahlreiche Architekten, die aus seiner Schule hervorgegangen sind. Ihm ist auch die Gründung einer Gesellschaft jüngerer Architekten zu verdanken, welche ein Fachorgan geschaffen hat, in welchem Aufnahmen von architektonischen Arbeiten und Entwürfen Platz finden. Es ist dies die sogenannte „Wiener Bauhütte“, die erst in jüngster Zeit wieder einen erneuten Aufschwung genommen hat.

Die Kirchenbauten, welche Schmidt durchgeführt hat oder für welche er die Entwürfe anfertigte, sind ausnahmslos in gothischem Stile. Fünf Kirchenbauten sind es, die er vom Jahre 1859 angefangen in Wien durchführte. In dem genannten Jahre fertigte er den Entwurf zur Lazaristen-Kirche in Wien, im Jahre 1864 den Entwurf zur Pfarrkirche unter den Weissgärbern, im Jahre 1866 den Entwurf für die Pfarrkirche in Fünfhaus, im Jahre 1867 den Entwurf für die Pfarrkirche in der Brigittenau, und im Jahre 1875 den Entwurf für die Lazaristen-Kirche in Neu-Währing. Nur bei zwei von diesen Kirchenbauten standen etwas reichlichere Geldmittel zur Verfügung. Bei den beiden Lazaristen-Kirchen und der Pfarrkirche in der Brigittenau musste mit sehr bescheidenen Mitteln ausgereicht werden, und doch war es Aufgabe des Architekten auch unter solchen Um-

ständen einen würdigen Kirchenbau herzustellen. So formverwandt sich in gewisser Beziehung die Kirchenbauten Schmidt's sind und so sehr sie auch in ihrem Charakter den Stempel des Mannes an sich tragen, der sie geschaffen hat, so verschiedenartige Probleme lösen sie und haben ihre besonderen Eigenthümlichkeiten, sowohl technisch-constructiver als künstlerischer Natur. Schmidt ist eben kein Architekt, der nach der Schablone und hergebrachten Recepten arbeitet. Bei jeder neuen Gelegenheit macht er es zu seiner Aufgabe, neue Reize zu entfalten und neue Versuche anzustellen, was ihm bei den meisten Kirchenbauten auch vollständig gelungen ist. Die erste Kirche, die er in Wien gebaut hat, die Lazaristen-Kirche in der Nähe der Mariahilfer-Linie, ist auf einem günstigen Terrain angelegt worden, denn sie dominirt die ganze Gegend. Der Bau dieses Gotteshauses begann im Jahre 1860 und wurde im Jahre 1862 fertig. Die Kirche besteht aus einem dreischiffigen Langhaus, doppelten Kreuzschiffen und einfachem Presbyterium und hat Mittel- und Seitenschiffe, welche fast gleiche Höhe haben. Der gothische Hallenbau kommt daher im Innern der Kirche zu schöner Wirkung. Ueber den vier grossen Pfeilern des Kreuzschiffes erhebt sich der Thurm, der in der Firsthöhe aus dem Viereck in das Achteck übergeht. Wie bei allen Kirchen Schmidt's, so treten auch schon bei der Lazaristen-Kirche Eigenthümlichkeiten hervor, welche für den praktischen Kirchendienst von ausserordentlichem Werthe sind, z. B. die Anlage der Beichtstühle und die Construction des Hochaltars. Bei dieser Kirche musste mit sehr geringen Mitteln ein Auskommen gefunden werden, denn der Baufond betrug nur 250.000 Gulden. Reichere Mittel standen bei dem Baue der Pfarrkirche unter den Weissgärbern zur Verfügung. Sie wurde zum grössten Theil auf Kosten der Commune Wien hergestellt; der verstorbene Erzbischof von Wien Cardinal Rauscher spendete einen Beitrag von 60.000 Gulden. Der Bau ist im Jahre 1873 vollendet worden. Die Kirche ist in Ziegel-Rohbau aufgeführt und dreischiffig mit polygonal abgeschlossenen Kreuzarmen; eine besondere Eigenthümlichkeit ist die Thurmanlage mit einer offenen Vorhalle und einer sechseckigen Aufrissform. Bei dieser Kirche wurde nunmehr das System der vollständigen Polychromirung angewendet,

das bei einem Ziegel-Rohbau unerlässlich nöthig ist. Auch die Steinaltäre in dieser Kirche wurden polychrom behandelt. Es kann nicht geleugnet werden, dass der coloristische Grundton dieser Kirche etwas schwer ist, denn es fehlt in der Kirche die Leuchtkraft des Goldes, aber er wirkt doch in angemessener Weise, wenn er in guter Beleuchtung steht, indem er eine feierliche und dadurch wohlthuende Stimmung hervorbringt. Diese Polychromie wurde ganz von den Brüdern Franz und Karl Jobst durchgeführt, welch' Ersterer schon durch mehrere Jahre für Schmidt anderweitig thätig gewesen war. Auch die decorative und die Kleinkunst ist bei dieser Kirche in reichem Masse herangezogen worden und jedenfalls gehört die Kirche unter den Weissgärbern zu den interessantesten Kirchen Wiens.

Eine Kirche in viel bescheideneren Dimensionen ist die Kirche in der Brigittenau. Sie wurde in den Jahren 1867—1873 ausgeführt; auch sie lehnt sich an die frühgothischen Formen an und ist in Ziegel-Rohbau hergestellt. Trotz der geringen Mittel, die zu Zwecken des Baues zur Verfügung gestellt wurden, hat die Kirche ganz eigenthümliche künstlerische Reize. Das Innere der Kirche ist auf malerische Wirkung berechnet und ist hier, wie in der Weissgärber Kirche, wenn auch in bescheidenem Masse, für Historienmalerei ein besonderer Raum geschaffen. Im Presbyterium sind sieben Bilder aus der Legende der heiligen Brigitta ausgeführt, die vom Historienmaler Ludwig Mayer, einem Schüler Führich's und Rahl's, stilvoll componirt sind. Einen besonderen Reiz hat dieser Bau durch die eigenthümlich construirte Holzdecke, welche lebhaft an die Holzconstructions in oberitalienischen Kirchen erinnert. Die einfache Vorhalle, die Anwendung der farbigen glasierten Ziegel am Dach und Thurm geben dieser Kirche ein eigenthümliches Gepräge.

Ohne alle Frage die interessanteste Kirche, welche Schmidt in Wien ausgeführt hat, ist die Pfarrkirche in Fünfhaus, die im Jahre 1867 begonnen und erst im Jahre 1875 vollendet wurde. In der Geschichte der Gothik und der gothischen Construction wird diese Kirche einen bleibenden Platz finden. Es ist dies die einzige gothische Kirche, bei welcher ein byzan-

tinischer Centralbau zum Ausgangspunkte genommen wurde und die ihrem ganzen Charakter nach sich an den Kirchenbau von San Vitale in Ravenna, aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, anlehnt. Es sind wohl schon mehr als 13 Jahrhunderte vorübergegangen, ohne dass von einem Architekten in der Zwischenzeit auf diesen Grundgedanken zurückgegriffen worden wäre. Die Kirche Maria della Salute in Venedig, welche eine ähnliche Grundriss-Anlage hat, beruht auf einer ganz anderen historischen Gedanken-Continuität als die Kirche in Fünfhaus. Schmidt hat bei dieser Kirche den Versuch gemacht, den reinen Centralbau mit dem gothischen Stil in Verbindung zu bringen, und zwar mit Benützung der Erfahrungen, die ihm der Renaissance-Bau geboten hat. Die Kirche zeigt einen achtseitigen Kuppelbau mit Capellenkranz und vorgelegten Ausbauten: Presbyterium mit Sacristei und Vorhallen. In der Hauptfaçade sind zwei diagonal gestellte Thürme angebracht. Wie die Kirche schon in ihrem Aeusseren eine malerische Wirkung ausübt, so ist sie im Innern voll reizender Durchsichten, die umsomehr frappiren, je weniger man in unseren Ländern Constructionen ähnlicher Art zu sehen gewohnt ist. Die Wände sind theilweise für Frescomalereien bestimmt und einige derselben sind von dem verstorbenen Historienmaler Schönbrunner glücklich durchgeführt, ein anderer Theil erwartet noch seinen künstlerischen Schmuck durch die Hände eines anderen Malers. Die eiserne Dachconstruction interessirt wegen ihrer Eigenthümlichkeit die Techniker; sie ist nach den Angaben Schmidt's vom Hofschlosser Gridl ausgeführt.

So reich an constructiven und decorativen gothischen Elementen die Fünfhauser Kirche ist, so einfach ist die Lazaristen-Kirche in Währing, welche im Jahre 1878 vollendet wurde. Sie ist eine dreischiffige Kirche in den bescheidensten Verhältnissen mit noch bescheideneren Mitteln (der Baufond betrug nur 150.000 Gulden) ausgeführt. Nur ein Architekt wie Schmidt, der über eine so reiche Fülle von einfachen und bewährten Constructionen verfügt, konnte es unternehmen, einen solchen Bau auch glücklich zu Ende zu führen. Was uns an diesem Baue vor Allem interessirt, ist das Raumverhältniss des Mittelschiffes, dessen Wirkung durch sehr schmale Seitenschiffe

verstärkt wird. Das Mittelschiff ist mit Kreuzgewölben, die Seitenschiffe hingegen sind mit Tonnengewölben überspannt. Diese Bau-Anlage hat viele technische Vorzüge, ist aber namentlich praktisch für den Kirchendienst.

Auf alle diese constructiven Details muss man bei den Kirchenbauten Schmidt's Rücksicht nehmen, wenn man Klarheit über seine Bedeutung erhalten will. Gerade bei solchen Aufgaben, wie sie bei den meisten der genannten Kirchen zu lösen waren, wo keine bedeutenderen Mittel zur Verfügung standen, zeigt sich der denkende Architekt, der von Fall zu Fall sich die constructiven Elemente dienstbar macht und sie in freier künstlerischer Weise benützt. Zu allen Zeiten bedeutet der Fortschritt der Architektur zugleich eine Entwicklung der constructiven Theile derselben. Der Gegensatz zwischen Architekt und Constructeur, zwischen Architekt und Decorateur passt nicht für die Gothik, für Schmidt am allerwenigsten. Das, was er concipirte, ist constructiv und decorativ wie aus Einem Guss und hat einen so bestimmt ausgesprochenen Charakter, dass Jeder, der sich mit der Bauweise Schmidt's vertraut gemacht hat, auch über die Zielpunkte des Künstlers vollständig klar ist. Die Erfahrungen, die er speciell auf constructivem Gebiete gemacht hat, sind bereits ein Gemeingut der Architekten geworden; denn einmal durchgeführt, steht ja Alles, was auf dem Felde der Architektur geschaffen wird, der freien Benützung der Bauwelt zur Verfügung. Die grosse Bewegung der mittelalterlichen Baukunst ist zu jenen Zeiten wesentlich dem Umstande zuzuschreiben, dass man von dem modernen juristischen Standpunkte der Frage des geistigen Eigenthums Abstand nahm und dass sich so Erfindung an Erfindung, Entwicklung an Entwicklung reihen konnte, dass eine Generation an die andere sich anzulehnen im Stande war, ohne in der freien Benützung der von anderen Architekten gemachten Erfahrungen gehindert zu sein.

Bei einem Künstler von solcher Begabung für den gothischen Kirchenbau-Stil ist es begreiflich, dass er eine grosse Zahl von Entwürfen gefertigt hat, die grösstentheils zur Ausführung gelangten. In der Anmerkung theilen wir das Verzeichniss der wichtigsten Kirchen mit, die während der Zeit

seines Wiener Aufenthaltes von ihm entworfen und erbaut wurden.¹⁾

Jeder Künstler fasst die Aufgabe der Architektur als ein Ganzes auf, sowohl bezüglich des Gegenstandes, den der Architekt zu entwerfen hat, als auch bezüglich der Art und Weise, wie derselbe ausgeführt werden soll. Ein Künstler, der sich mit Kirchenbauten beschäftigt, übernimmt selbstverständlich auch Civilbauten, und umgekehrt, ein Architekt, der ein ganzer Künstler ist und sich vorzugsweise mit Civilbauten beschäftigt hat, übernimmt, wenn es ihm übertragen wird, auch einen Kirchenbau. Und ebenso hat Schmidt von Anfang an die Architektur aufgefasst als ein Ganzes und daher Aufgaben aller Art übernommen.

Die Civilbauten, welche Schmidt unternommen, sind nur eine Ergänzung seiner Thätigkeit auf dem Gebiete des Kirchenbaues. Den ersten grösseren Entwurf für einen Civilbau fertigte Schmidt im Jahre 1855. Es war dies eine Concurrenz-Arbeit für den Rathhausbau in Trier, die er gemeinsam mit dem Architekten Raschdorff durchgeführt hat, welch' Letzterer jüngst an die Akademie der bildenden Künste nach Berlin, dem Hauptsitze des modernen Classicismus auf architektonischem Gebiete, berufen wurde. Diese Concurrenz-Arbeit wurde mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Seit jener Zeit beschäftigte sich Schmidt mit

¹⁾ Im Jahre 1859 den Entwurf für die Lazaristen-Kirche in Graz; 1862 den Entwurf für die gräflich Thun'sche Gruftcapelle in Tetschen, dann den Entwurf für die Dominikaner-Kirche sammt Kloster in Düsseldorf; 1863 Entwurf für den Dom in Tsching-Ting in China; 1864 Entwurf zur Kirche in Slawentzitz (Preuss.-Schlesien); 1865 Entwurf für eine katholische Kirche in Weimar; 1867 Entwurf für die Kirche in Vaduz und für die Kirche in Bruck im Pinzgau; 1868 Entwurf für die Kirche in Wildbad-Gastein, dann für die Kirche in Tischnowitz und die Kirche in Göppingen; 1869 Entwürfe für die Kirchen in Treffelhausen und Erotzheim (Württemberg); 1870 Entwurf für die Schlosskirche in Wernigerode und für die Ausstattung der Schlosskirche in Klein-Heubach am Main, dann Entwurf für die Kirche in Oberhausen (Rheinpreussen); 1871 Entwurf für die Missionskirche in Malmö (Schweden); 1873 Entwurf für die katholische Kirche in Bukarest; 1874 Entwurf zu einer neuen Pfarrkirche in Dortmund; 1875 Entwurf zu der neuen St. Niklas-Kirche in Innsbruck; 1876 Entwurf zu einer Pfarrkirche in Weiler (Vorarlberg); 1877 Entwurf zu einer Schlosscapelle für die Herzogin von Brabant und zu einer neuen Kirche in Vaduz (Liechtenstein); 1878 Entwurf für die neue katholische Kirche in Wasseraalzingen (Württemberg).

einer grösseren Anzahl ähnlicher Bauten und heben wir unter diesen nur das Project für den Rathhausbau in Berlin hervor, das er in Folge eines Concurses gemeinschaftlich mit dem Baumeister Strauch in Berlin ausarbeitete, und das ebenfalls mit dem ersten Preise ausgezeichnet wurde. Während der Zeit seines Wiener Aufenthaltes hat Schmidt mehrere Civilbauten theils entworfen, theils durchgeführt. Dahin gehören: im Jahre 1861 das akademische Gymnasium — dessen Festsaal durch die Fresken Trenkwald's sich eines künstlerischen Schmuckes erfreut — und das gothische Wohnhaus am Domhof in Köln; im Jahre 1862 der Entwurf für den Neubau des Schlosses Fischhorn im Pinzgau, das eine Zierde der ganzen Gegend ist; im Jahre 1868 der Entwurf für die Restauration der Burg Clam bei Grein an der Donau; im Jahre 1871 der Entwurf für den monumentalen Rudolfs-Brunnen in Innsbruck; im Jahre 1872 der Entwurf für den Umbau, theilweise Neubau der Nationalbank in Wien (im Stile der deutschen Renaissance); im Jahre 1875 der Entwurf zu einem National-Museum in Agram, das gegenwärtig im Bau begriffen ist; im Jahre 1877 das Postgebäude für Basel und im Jahre 1878 der Entwurf zu dem Schlossbaue des Baron Wrangel bei Kiew in Südrussland (in Ziegel-Rohbau). Der grösste und bedeutendste Bau ähnlicher Art, den eben jetzt Schmidt auszuführen im Begriffe steht, ist aber der Rathhausbau in Wien, für welchen von Seite der Commune im Jahre 1869 ein Concurs ausgeschrieben war.

Durch Anführung dieser Thatsachen erledigt sich die von Dilettanten und Schriftstellern aufgeworfene Frage von selbst, ob überhaupt der gothische Stil für Civilbauten passend sei oder nicht. Wenn man erwägt, dass heutigen Tages zahlreiche hervorragende Civilbauten in gothischem Stile aufgeführt sind und dass es in Deutschland, in Belgien, Frankreich und England Bauschulen gibt, die dem mittelalterlichen Principe in der Architektur huldigen und es praktisch durchführen, so ist die Erörterung dieser Frage höchstens noch von doctrinärer Bedeutung. Der Architekt baut ohnedies nicht mit Gesinnungen, sondern mit constructiven Elementen, deren geistigen Besitz er sich zu eigen machte und die mit seiner Ueberzeugung und seinen Anschauungen harmoniren. An ihn tritt die Frage heran,

welche Bedingungen er bei einem Baue zu erfüllen habe, welche Mittel ihm zur Verfügung stehen, über welche Zahl von geschulten, künstlerischen und technischen Arbeitskräften er disponiren könne. Es sind dies alles Fragen, welche der Architekt ernsthaft zu erwägen hat; denn das Abhaspeln von Doctrinen ist für einen denkenden und praktischen Künstler von sehr zweifelhaftem Werthe. Dass die sogenannte gothische Frage überhaupt in den Vordergrund hat treten können, liegt wesentlich in dem Umstande, dass Schriftsteller, welche Politiker sind oder zugleich ästhetische und confessionelle Themata behandeln, sich über solche Fragen geäußert haben. Sind diese Schriftgelehrten liberal, so ist es begreiflich, dass sie für die Antike und die Renaissance schwärmen und die moderne Gothik bekämpfen, wie Pfau; sind sie clerical und conservativ gesinnt, so thun sie das Umgekehrte. Der energische und geistvolle Reichensperger hat in dieser Richtung gewiss viele Sünden auf dem Gewissen, indem er bei Erörterung von architektonischen Fragen immer mehr oder weniger confessionelle Gesichtspunkte hineingezogen hat. In Wien speciell waren einige Freunde des Humanismus sehr besorgt, als es Schmidt unternommen hatte, das akademische Gymnasium in gothischem Stile aufzuführen, denn vielfach konnte man lesen, dass durch dieses Gebäude der finstere Geist des Mittelalters in die Jugend einziehen werde. Es sind nunmehr 17 Jahre verflossen, ohne dass das Gefürchtete eingetreten wäre. Die jetzt in Schulgebäuden so selten gewordenen Kreuzgewölbe im Gange, der Ziegel-Rohbau, die Wappen und Masswerke an der Stirnfaçade haben weder das Studium des Homer und Plato, noch das des Tacitus und Horaz gehindert. In einer Zeit, wo die ganze Architekturgeschichte wie ein aufgerolltes Buch vor uns liegt, wo alle Elemente, aus denen sich Baustile entwickeln, bekannte Grössen sind, und in welcher die hervorragendsten Architekten in den verschiedensten Richtungen bauen, ist es oft komisch, sich für den einen oder den anderen Baustil als den einzig möglichen oder zulässigen zu erhitzen und ein ästhetisches Inquisitionsverfahren gegen jene Architekten einzuleiten, welche sich herausnehmen, anders und selbstständig zu handeln. Die Bauten, fussend auf ihrer künstlerischen Bedeutung, stehen ruhig neben-

einander und es müssen sich auch die Wortführer jene geistige Duldsamkeit angewöhnen, die nöthig ist, um Kunst- oder Stilfragen mit Rücksicht auf einen einzelnen Künstler oder ein einzelnes Kunstwerk zu erörtern. Aber es ist in diesen wie in so vielen anderen Fragen heutzutage eine gewöhnliche Erscheinung, dass die Duldsamkeit und der Liberalismus nur in den Worten liegen, thatsächlich aber wenig vorhanden sind. Dass Schmidt in der letzten Zeit bei einigen seiner Bauten dem Stile der deutschen Renaissance sich zugewendet hat, ist begreiflich. Er müsste nicht ein lebendig empfindender und denkender Künstler sein, wenn er es nicht versucht haben würde, auch den Stil der deutschen Renaissance zur Anwendung zu bringen, wenn es die Natur des zu errichtenden Baues vorzugsweise verlangt. Denn gerade für einen Architekten, der sich hauptsächlich mit gothischer Architektur beschäftigt, ist es leicht, sich mit der deutschen Renaissance zu befreunden, da die letztere dort, wo sie in guten Formen auftritt, gewissermassen eine Fortsetzung des gothischen Stiles ist. Ob die deutsche Renaissance eine grössere Zukunft hat, ist dem Schreiber dieser Zeilen nicht sehr wahrscheinlich. Dieselbe ist ein Mischstil, ein Stil der Verfallszeit, der in der deutschen Kunst und Kunst-Literatur erst nach dem Tage von Sedan wieder in Schwung gekommen ist, da man um jeden Preis das Deutschthum verherrlichen wollte. Doch die Tage des deutschen Chauvinismus sind vorüber und man wird die Bedeutung des deutschen Renaissancestils nicht vom deutschen, sondern vom künstlerischen und architektonischen Gesichtspunkte aus zu bemessen haben. Als Regel kann man aufstellen, dass nur jener Architekt in deutscher Renaissance erfolgreich bauen kann, der mit der Gothik vertraut ist. Je näher der Bildungsgang eines modernen Architekten dem Palladio und Serlio steht, desto mehr entfremdet er sich der deutschen Renaissance. Letztere ist nur für das Germanenthum passend; sie wird sich nie in Italien und Frankreich einbürgern lassen. Anders steht es mit der Gothik, anders mit der italienischen Renaissance. Die Bauten Schmidt's in der deutschen Renaissance tragen den Charakter der bürgerlichen Verhältnisse an sich, für welche sie geschaffen sind. Der Civilbau aber, der alle früheren Arbeiten Schmidt's

auf diesem Felde in den Hintergrund drängt und dem wir uns jetzt zuwenden wollen, ist der Rathhausbau in Wien.

Mit Rathhausbauten hat sich Schmidt schon vielfach beschäftigt. Schon sein erster grösserer Entwurf zu einem Gebäude, den er ausführte, war ein Rathhausbau. Seine Vorliebe für diese Art von Gebäuden ist begreiflich. Das Rathhaus wurzelt in den Bedürfnissen des unabhängigen Bürgerstandes, der gewissermassen selbst aus der Gothik herausgewachsen ist. Die gothische Bewegung in Frankreich fällt selbst in jene Zeit, wo Königthum und Bürgerthum Hand in Hand gingen, um das feudale Element zu brechen, im Deutschen Reiche mit der Gründung der freien Reichsstädte; die geistige Kraft der deutschen Nation ist bei ihnen zu suchen. Der Rathhausbau hat sich aus dem Bürgerleben der Städte entwickelt und deswegen hat ein solcher Bau etwas Typisches und Positives an sich, auf deren Charakteristik jeder Künstler gerne eingeht. Da nun die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts eine Reihe von hervorragenden Rathhausbauten geschaffen hat, so lag für einen Künstler, dessen geistige Triebkraft mit ihren Wurzeln in der Vergangenheit ruht, ein mächtiger Reiz darin, sich gerade in Bauten ähnlicher Art zu versuchen. Kein günstigeres Los aber konnte Schmidt treffen, als dass ihm die Aufgabe gerade in Wien einen Rathhausbau aufzuführen, zufiel, und in einer Art, die es ihm möglich machte, seine volle künstlerische Kraft einzusetzen. Denn so zahlreich auch die Bauten sind, die Schmidt bis auf den heutigen Tag durchgeführt hat, so befindet sich darunter kaum ein einziger, wo nicht der Architekt genöthigt gewesen wäre, sich Beschränkungen aller Art auferlegen zu müssen. Beim Rathhausbaue fand er zum erstenmale Gelegenheit, sein ganzes künstlerisches Können und Wissen zu verwerthen. Darum treten auch alle anderen Civilbauten, die Schmidt bereits ausgeführt hat, in den Hintergrund gegenüber der gewaltigen Aufgabe, deren Lösung ihm von Seite der Commune in Folge der ausgeschriebenen Concurrenz übertragen wurde.

Wien hatte bisher kein Rathhaus, würdig der Stadt und der Verhältnisse, in denen sich das communale Leben befindet. Das Rathhaus in der Wipplingerstrasse war den bureaukratischen Verhältnissen entsprechend, in welchen sich die Com-

mune Wien früher befand. In einer schmalen Strasse befindet sich dasselbe, nun unzureichend geworden für den Verwaltungsdienst, ungenügend für die Vertretung der grössten und mächtigsten Commune der Monarchie. Gegenwärtig erfreut sich die Stadt einer autonomen Verwaltung; sie verfügt über ein Budget, grösser wie das der kleinen souveränen Staaten des Deutschen Reiches. Die Vertretung der Commune hat das Bedürfniss, als das zu erscheinen, was sie ist, nach Aussen jene Macht zu repräsentiren, über die sie gesetzlich und thatsächlich verfügt. Ein Neubau des Rathhauses war eine Nothwendigkeit geworden; der Platz, den es einnimmt, ist der glänzendste auf dem neuen Stadterweiterungsgrunde an der Westseite der inneren Stadt.

Begonnen im Jahre 1872, ist der Bau des Wiener Rathhauses jetzt in vollem Gange. Im Jahre 1883 soll derselbe vollendet und bei Gelegenheit der am 12. September des genannten Jahres stattfindenden Erinnerungsfeier der Befreiung Wiens von den Türken festlich eröffnet werden. Derselbe ist so weit vorgeschritten, dass man bereits die äussere Anlage zu beurtheilen in der Lage ist. Das Programm des Baues ist bekannt; auch über die Principien, von denen Schmidt ausgegangen, ist volle Klarheit vorhanden. Schmidt hat mannigfach Veranlassung genommen, über den Bau selbst öffentlich zu sprechen und eine Würdigung der Conception desselben ist möglich. Zudem sind auch sowohl die Projecte des Baues als das plastische Modell des Rathhauses wiederholt zur Ausstellung gelangt. Wie unter den Kirchenbauten die Votivkirche das bedeutsamste und glänzendste Bauwerk der Neuzeit ist, so ist der Rathhausbau Schmidt's ganz darnach angethan, eine ähnliche Stellung unter den continentalen Civilbauten, welche das Bürgerthum repräsentiren, einzunehmen. Das Rathhaus, durchwegs aus Werkstein in grossen, räumlichen Dimensionen ¹⁾ aufgeführt, muss als ein Monumentalbau im eigentlichsten Sinne des Wortes aufgefasst werden. All' sein Können und Wissen als Architekt, Constructeur und Steinmetz konnte Schmidt bei diesem Baue vollständig verwerthen. Als der junge Künstler

¹⁾ Der Grundplan ist ein Rechteck, 80 Klafter lang und 70 Klafter breit; die verbaute Fläche beträgt 4200 Quadratklafter.

an der polytechnischen Schule in Stuttgart die Bau-Technik und die Steinmetzkunst theoretisch und praktisch übte, ist ihm wohl schwerlich der Gedanke gekommen, dass er einst berufen sein werde, ein so gewaltiges Werk durchzuführen, und dankbar wird er sich an die Schule erinnern, die ihm das sichere Fundament für Kunst und Technik gegeben hat, wodurch es ihm möglich wurde, in der Reihe der bauenden Architekten eine so hervorragende Stellung einzunehmen.

Die Aufgabe, die er mit der Durchführung des Rathhausbaues übernommen, ist seinem Geiste und Temperamente vollständig homogen. Zu allen Zeiten hat er seinen Stolz darein gesetzt, ein erfindender Künstler, ein tüchtiger Techniker und ein praktischer Steinmetz, ein Bürger unter Bürgern zu sein. Durch das Programm des Rathhausbaues findet sich der Künstler nicht gehemmt, sondern wesentlich gefördert; der Reichthum idealer Anforderungen und praktischer Bedürfnisse, die sich in einem solchen Baue vereinen, ist so gross, dass es für einen Architekten von reicher Phantasie eine wahre Lust sein muss, sich der Lösung einer solchen Aufgabe mit voller Seele hinzugeben. Die verschiedenen Bureaux und Cassen, die Art der Verkehrswege, die grösseren und kleineren Sitzungssäle für Gemeinderath und Magistrat, für den Bürgermeister und die Commissionen, die Festräume bis hinauf zu dem monumentalen Thurme, welcher das ganze Rathhaus überragt, können nur zu einer einheitlichen Lösung geführt werden bei gleichmässiger Beherrschung aller Elemente durch den Architekten. Vor Allem muss derselbe die Grössenverhältnisse beherrschen, wie sie für die Höhe, Breite und Tiefe des Baues unerlässlich nöthig sind. In dem Gleichgewicht der Massen beruht die Schönheit der Construction eines Bauwerkes. Dem es nicht gegeben ist, hier den richtigen Weg einzuschlagen, der ist für eine solche Aufgabe nicht geschaffen. Der Architekt muss auch gleichzeitig mit voller künstlerischer Freiheit über alle Elemente der Architektur verfügen können. Er darf nicht einseitig irgend einer Schultheorie folgen, sondern er muss mit künstlerischer Freiheit die architektonischen Glieder zu behandeln verstehen. Es finden sich öfter Motive, die an andere Bauten anklingen; sie stören aber den Gesamteindruck nicht und bilden

Glieder eines mächtigen harmonischen Accords. Bei dem Rathhausbau, wie ihn Schmidt entworfen und wie er bereits theilweise zur Durchführung gekommen ist, sind es gerade die grossen architektonischen Glieder, die uns interessiren. Die Art der Verwendung von Pfeilern und Pilastern, die Art horizontaler Gesimse, welche den ganzen Bau wie mit geistigen Linien umfassen und zusammenschliessen, die sichere Beherrschung der Risalits, die grossen Stiegenhäuser und Treppenanlagen, der immense Festsaal mit einer Längendimension von 40 Klaftern und einer Höhe von 10 Klaftern, das sind Erscheinungen, die dem Baue als architektonischem Kunstwerke eine hervorragende Stellung sichern. Dazu kommt noch der Stadthurm, der auf einer grossen, offenen Vorhalle fusst und sich bis auf eine Höhe von 54 Klafter (der Stefansthurm misst 72 Klafter) erheben wird, der schon durch seine Masse bedeutend wirkt, durch die kräftige Schönheit der Gliederung und architektonischen Auflösung aber den Künstler zeigt, der den Steinbau und die Constructionsweisen zu beherrschen in der Lage ist. In der Dombauhütte zu Köln legte Schmidt den Grund zu der Befähigung, einen solchen Bau in geistiger und ornamentaler Weise zu beleben. Denn was ist das Ornament anders als die Blüthe der Construction in der Architektur? Was soll es anders bezwecken, als die Construction dem Auge anziehend und reizend zu machen? Schmidt zeichnet sein Ornament und modellirt es sich auch selbst und beurtheilt daher genauer als viele andere Architekten, welches passend ist und welches nicht, und wie und wodurch es wirkt. Es geht auch durch den ganzen Rathhausbau, soweit wir ihn übersehen können — und man kann bereits einen grossen Theil übersehen — ein ausgesprochen einheitlicher Zug. Es ist nichts Erborgtes an dem Werke, sondern Selbsterfundenes und Neubelebtes, das Jeden mit sich fortreisst, der überhaupt Sinn für architektonische Schönheit hat.

Der Beantwortung der Stilfrage ist der Künstler im Vorhinein aus dem Wege gegangen. In dem Vortrage, den er über den Rathhausbau am 21. Februar 1877 im Oesterreichischen Museum gehalten hat, sprach er sich mit voller Freimüthigkeit dahin aus: „Wenn an mich die Frage gerichtet wird, in welchem Stile das Rathhaus gebaut sei, ob gothisch? so muss ich

offen bekennen, dass ich es nicht weiss. Wenn man mich früge, ob es im Stile der Renaissance gebaut sei, so muss ich antworten, dass ich es nicht glaube; wenn aber irgend etwas charakteristisch für den Stil des Baues ist, so mag es der Geist der Neuzeit im eigentlichen Sinne des Wortes sein, der sich voll in ihm ausspricht; ich kann nur sagen, was ich angestrebt habe, es ist das Bauwerk eines Künstlers, der die Baugeschichte der früheren Jahrhunderte in seinen Geist aufgenommen hat." Dass aber das Bauwerk trotz alledem als eine Frucht der Kunstbewegung der romanisch-germanischen Nation angesehen werden muss, unterliegt keinem Zweifel, kann umsoweniger einem Zweifel unterworfen sein, wenn man die Künstlerlaufbahn Schmidt's in Betracht zieht.

Das Rathhaus bildet ein grosses Rechteck; an der nach Osten gekehrten Hauptfaçade liegt der Stadthurm; daselbst befinden sich die Festsäle mit einer grossen Treppen-Anlage und einer Halle, der sogenannten Volkshalle, versehen. Auf der rückwärtigen Seite (der Westseite) sind die Sitzungssäle des Gemeinderathes mit den dazu gehörigen Appartements; im Innern des Rathhauses ist ein grosser, mit Arcaden umschlossener Hof angebracht mit einer Brunnen-Anlage. Bei Decorirung der Façaden hat der Architekt Veranlassung genommen, sei es durch Statuen, sei es durch figurale Reliefs oder Wappen, alle Elemente zu charakterisiren, welche den Bau als den Mittelpunkt des Bürgerthums der Reichshauptstadt der Monarchie bezeichnen. Auch dem monarchischen Gedanken, dem Wien speciell seine Grösse verdankt, ist ein grosser Spielraum zur Entwicklung gegeben. Der leitende Gedanke des statuarischen Schmuckes erinnert an die grossen Rathhausbauten, die theils in Italien in Siena, Perugia, Florenz u. s. f., theilweise auch in den Niederlanden und in Deutschland errichtet wurden. Der geschichtlich-historische Schmuck, mit dem das ganze Rathhaus bekleidet wird, macht dasselbe zu einem Geschichts-Monument im weitesten Sinne des Wortes und deshalb ist es auch ganz passend, dass der Gemeinderath den Beschluss gefasst hat, das historische Museum in das neue Rathhaus zu verlegen und die Bau- und Sculptur-Fragmente, soweit sie erhalten und verwendbar sind, als Erinnerungen der

Geschichte Wiens in diesen Räumen aufzustellen, oder, wenn thunlich, zur Decoration zu verwenden.

Die ganze Anlage des neuen Rathhauses ist darnach angethan, dass jene Räume, die eine hervorragende Stellung einnehmen, wie die Festsäle, die Kaiserstiege, die Sitzungssäle mit reichem, künstlerisch-decorativem Schmucke ausgestattet werden, während die übrigen Räume bürgerlich schlicht und praktisch eingerichtet werden sollen. Bei der grossen Entwicklung, welche unsere Kunst und unser Kunsthandwerk gegenwärtig genommen hat, ist es Aufgabe des Architekten seiner Zeit, die Innendecoration dieser Räume so durchzuführen, dass die künstlerische und technische Leistungsfähigkeit des Wiener Bürgerstandes zur vollen Geltung kommt. Es wird sich dadurch Gelegenheit bieten, die Geschichte Wiens glänzend zu illustriren.

In dem grossen Festsale sollen die überlebensgrossen Standbilder des gegenwärtig regierenden Kaisers und der Kaiserin, sowie die der hervorragendsten Fürsten aus dem Hause Habsburg aufgestellt werden. Ueber der Thurmhalle werden drei grosse Reliefs Platz finden, welche die wichtigsten historischen Momente aus der Geschichte der Stadt Wien darstellen. Für historische Gemälde ist in dem grossen Festsaal, sowie in den anstossenden Räumen ein weites Feld geschaffen. Da der ganze malerische und plastische Bilderschmuck in den nächsten Jahren vollendet sein muss, so wird der Gemeinderath der Stadt Wien in der nächsten Zeit das detaillirte Programm desselben feststellen müssen. Nicht blos die Künstlerwelt Wiens, sondern auch die ganze Bevölkerung würde es mit Freuden begrüßen, wenn dem Bedürfnisse nach Durchführung eines historischen Cyklus vollständig Rechnung getragen würde. Wer, wie der Gemeinderath von Wien, so kolossale Opfer gebracht hat, den architektonischen Monumentalbau in so grosser Weise durchzuführen, der darf und kann nicht, ich möchte sagen, im letzten Augenblicke zögern, den künstlerischen und patriotischen Anforderungen zu entsprechen, die bei diesem Anlasse an denselben herantreten. Denn die Geschichte, die blos gelesen wird, ist nur wirksam für einen kleinen Kreis von Menschen; jene Geschichte aber, die sich durch das Auge dem Geiste einprägt, gleich zugänglich für die Jugend wie

für das Alter, für den Gebildeten wie für den Ungebildeten, das ist der echte Geschichtsunterricht, dessen das Volk bedarf und gerade in unseren Tagen mehr als je. Das ist es auch, was in Italien die grossen Monumente so ausserordentlich lebendig und populär macht, dass jeder Italiener, ob hoch oder niedrig geboren, tagtäglich an die Geschichte seiner Stadt oder seines Landes erinnert wird. Auch an den Aussen-theilen wird ein reicher statuarischer Schmuck angebracht werden. Auf der Höhe des Dachgesimses werden eine Reihe von typischen Figuren Platz finden, welche das bürgerliche Leben in weitestem Umfange repräsentiren. Man hat mit Recht auf typische Gestalten sich beschränkt, weil Porträtstatuen auf solcher Höhe ganz unkenntlich sein würden. So wird hoffentlich der statuarische und malerische Schmuck der Würde der grössten Stadt der Monarchie entsprechend hergestellt werden.

Der Bau selbst wird mit möglichster Raschheit seiner Vollendung zugeführt werden. Es dürfte bis Ende dieses Jahres das Gebäude selbst bis zur Höhe des Dachgesimses auf allen Seiten fertig sein, mit Ausnahme jener Theile der Façade, welche sich unmittelbar an den Thurm anschliessen. In den nächsten zwei bis drei Jahren wird bereits mit der inneren Einrichtung begonnen, so dass nach und nach die Bureaux langsam installirt werden können. Gleichzeitig werden die Vorbereitungen für die Innendecorationen der Festsäle, welche einen grossen Raum einnehmen, und der Treppenhäuser ihren Anfang nehmen und es wird das ganze Feldherrntalent des Architekten nöthig sein, um seine künstlerischen Truppen in geordneter Weise zum Siege zu führen. Eine Anzahl jüngerer Architekten, welche sämmtlich aus seiner Schule hervorgegangen sind, wirken mit Hingebung und Fachkenntniss an diesem Baue: Victor Luntz (aus Ybbs), Franz Neumann (aus Wien) und Max Fleischer (aus Prossnitz) als Bauführer, Hugo Heer (aus Beuthen in Preuss.-Schlesien), Franz Schulz und Julius Deininger (aus Wien).

Die reiche Bauthätigkeit, welche Schmidt in den letzten zwanzig Jahren in Wien entwickelt hat, ist den verschiedenen Künsten und Kunst-Techniken ausserordentlich zu statten gekommen. Insbesondere sind es jene Kunst-Techniken, die auf der

Kunstfertigkeit der menschlichen Hand beruhen, die durch ihn bedeutend gefördert wurden. Es sind dies eben jene Künste, die auch so wesentlich zur Blüthe der Kunst des Mittelalters und der Renaissancezeit beigetragen haben. Bei all' seiner Lebendigkeit und modernen Denkungsweise ist ihm jener Modeglanz ohne technische Durchbildung zuwider, der, von heute auf morgen lebend, zukunfts- und hoffnungslos ist; es lag ihm ferne, eine solche Scheinkunst zu fördern. Daher ist bei seinen Bauten vorzugsweise die figurale und ornamentale Steintechnik zur Geltung gekommen, so beim Altar wie beim statuarischen Schmuck als auch beim Ornament. Die Schmiede- und Treibarbeiten, die ebenfalls auf der freien künstlerischen Behandlung beruhen, sind von Schmidt in reichem Masse zur Anwendung gekommen bei Gittern, bei Beschlägen und Beleuchtungsapparaten. Er zieht alle jene Handwerker vor, die mit der Hand arbeiten, und zum malerischen und decorativen Dienste verwendet er mit Vorliebe das Email, die Glasmalerei und die Wandmalerei. Er steht auch mit jenen Künstlern in intimster Berührung, die in ihrer Kunst das edle Handwerk feiern. Man kann mit Bestimmtheit darauf rechnen, dass beim Rathhause nur die solide Pracht zur Geltung kommen wird. Es war Schmidt auch hie und da Gelegenheit geboten, für die eigentliche Kleinkunst Entwürfe zu machen, die alle einen gewissen monumentalen Charakter an sich tragen, so wie es die Kunstwerke aus den guten Zeiten früherer Jahrhunderte zeigen, wie es bei dem Willkommen-Becher sammt Unterschale und Tisch, meisterhaft ausgeführt von Lobmeyr, dem von Wodwarzka in Wien ausgeführten Altarkreuz und Leuchter für Klosterneuburg, bei Geräthen, die für den Dienst der Kirche bestimmt und meist von Brix & Anders ausgeführt worden sind, dem von Hermeling in Köln ausgeführten Ehrenbecher für Baudri u. s. f. der Fall ist.

Gleichzeitig mit den Kirchen- und Civilbauten, welche Schmidt während seines Wiener Aufenthaltes ausgeführt hat, nahmen verschiedene Restaurationsbauten seine Thätigkeit vielfach in Anspruch. Nichts ist begreiflicher als dies. Ist der Geist eines jeden gebildeten Architekten geneigt, sich einerseits

der Vergangenheit und andererseits der Zukunft zuzuwenden, so ist dies bei einem Architekten wie Schmidt in noch höherem Grade der Fall. Die Architektur selbst ist eine historische Kunst; sie kann keinen Schritt weiter thun, ohne in dem Besitz der Traditionen der Vergangenheit zu sein; selbst der schlechteste Architekt mit dem modischsten Geiste kann sich über das Studium der Geschichte der Architektur nicht hinwegsetzen. Es hat allerdings eine Zeit gegeben, wo man gemeint hat, dies thun zu können, und wo man es versucht hat, eine neue Formensprache für die Architektur zu schaffen, ohne Rücksicht auf das, was früher gedacht und gebaut wurde. Diese Zeit ist aber vorüber, jene Zeit, welche die eigentliche Verfallsperiode der Architektur genannt werden kann. Heutigen Tages, wo bereits geläuterte Ansichten über die Bedeutung der Formensprache in der Architektur sich Bahn gebrochen haben, weiss man, dass auf diesem Gebiete relativ wenig Neues erfunden werden kann, und dass, wenn man erfinden und weiterbauen will, man erst Herr der Traditionen der Vergangenheit sein muss. Die Richtungen, welche heutigen Tages die einzelnen Architekten vertreten, sind allerdings verschieden. Ein Theil wendet sich der Antike zu, ein zweiter der Renaissance, ein dritter dem Mittelalter; andere haben auch die Bauweise des Orients zum Gegenstande ihrer speciellen Liebhaberei gemacht, aber welche Richtung auch immer ein Architekt eingeschlagen haben mag, sein Gedankenkreis wurzelt doch stets in der Vergangenheit und seine Anschauungen beruhen auf den Fundamenten der historischen Traditionen. In keiner Bauschule aber sind diese letzteren mächtiger und stärker als in denjenigen, die ihrer ganzen Richtung nach auf dem Studium der christlichen Kunst fussen, und darum hat Schmidt von seinen Jünglingsjahren angefangen bis in die Gegenwart dem Studium der alten Kunst seine Aufmerksamkeit geschenkt und die ersten Schritte, die er machte, um selbstständig in das Bauleben einzugreifen, waren beim Kölner Dom, wo es sich nicht nur darum handelte, den Dom zu restauriren, sondern ihn auch weiterzuführen. Auch während der Zeit seines Mailänder Aufenthaltes sind, wie schon erwähnt wurde, Restaurationsbauten an ihn herangetreten. Man wusste, dass er wie kein Anderer zur Restauration einer Kirche berufen

sei, und dass er die Baugeschichte und die Formensprache der früheren Jahrhunderte genau kenne. Im Jahre 1859, als er in Wien seinen Aufenthalt genommen, war er in Folge des ihm vorangegangenen Rufes gewissermassen der prädestinirte Dombaumeister der Stadt Wien und Niemand bestritt ihm diese Stellung. Man wusste, dass er eines der thätigsten und intelligentesten Mitglieder der Kölner Dombauhütte war, und man versprach sich deshalb eine meisterhafte Durchführung der Restaurations-Arbeiten, sobald ihm die Leitung des Baues übergeben sein würde. Dies geschah auch schon im Jahre 1862, als der seitherige Dombaumeister Leopold Ernst gestorben war. In Leopold Ernst hatte Schmidt einen tüchtigen Vorgänger, der mit hoher Begeisterung für die mittelalterliche Kunst zugleich eine grosse Vorliebe für den Wiener Dom besass. Er war auch Einer der Ersten gewesen, der literarisch für die mittelalterliche Kunst Partei ergriffen und eine Schrift über die österreichischen Baudenkmale herausgegeben hat, von welcher vier Hefte erschienen sind. Er hat sich in der Baugeschichte der Stefanskirche durch den Bau der vier Giebel im Jahre 1853 und durch die Restauration der Tirna-Capelle ein ehrenvolles Andenken gesichert. Auch die verschiedenen constructiven Vorarbeiten zur Restauration des Domes, die Schmidt später übernahm, waren rationell durchgeführt. Anders stand es mit jenen Arbeiten, die vor Ernst durch Paul Sprenger an dem Helm des grossen Thurmes gemacht worden waren. Paul Sprenger war eigentlich kein Architekt in künstlerischem Sinne des Wortes, sondern Bau-Techniker, der, unbekannt mit den Traditionen der Vergangenheit der mittelalterlichen Kunst, einzig und allein auf dem sogenannten technischen Fortschritt der modernen Zeit fussend, das Wagestück unternommen hatte, den Thurmhelm neu aufzubauen. Da er der allgewaltige Leiter der Staatsbauten gewesen ist, seine Autorität unbestritten war und auch nicht angezweifelt werden durfte, so übernahm er auch den Aufbau des Thurmhelmes. Nie hat die Anwendung moderner Constructionsweisen ein grösseres Fiasco erlebt als bei dieser Gelegenheit, und nichts hat sich glänzender gerechtfertigt als die historische Schule der Architektur, die dahin strebt, die Traditionen der Vergangenheit sich nutzbar zu machen. Nach

wenigen Jahren war der neue Sprenger'sche Thurmhelm so baufällig geworden, dass derselbe schon im Jahre 1861, um einem Unglücke durch eventuellen Einsturz vorzubeugen, abgetragen werden musste. Die erste und wichtigste Aufgabe, die nun Schmidt als neuer Dombaumeister durchzuführen hatte, war die Reconstruction des Thurmhelmes. Mit der glänzenden Durchführung dieser Restauration sicherte Schmidt seine Stellung als Dombaumeister in unbestreitbarer Weise.

Die Stefanskirche ist nicht das Werk eines einzigen Meisters, sie ist nicht wie aus Einem Gusse und ist doch in ihren einzelnen Theilen so zusammenhängend, dass der Gesamteindruck in keiner Weise geschmälert wird. Auch der hohe südliche Thurm wurde nicht von Einem Architekten durchgeführt, sondern es haben sich an dem Zustandekommen desselben mehrere Künstler und Bauschulen betheiligt. Von dem Meister Wenzla (1380—1404) entworfen und begonnen, wurde er von Peter und Hans Prachadicz 1433 vollendet; weisen die älteren Theile des Hochthurmes Formen der Blüthezeit der Gothik auf, so erinnern die späteren Theile an die Formen des Veits-Domes in Prag. Die Restauration eines solchen Bauwerkes muss von einer kundigen Hand geleitet sein, der Architekt muss es verstehen, in der Geschichte der steinernen gothischen Welt zu lesen, die Eigenthümlichkeiten des Stiles zu wahren und dem Bauwerke selbst seinen Charakter zu sichern. Auch der zweite nördliche, noch unvollendete Thurm ist nicht aus Einem Guss und zeigt in mehr als einer Partie eine spätere Zeit, die Verfallszeit. Die Restaurations-Arbeiten an diesem Theile beschränkten sich daher auf die Wiederherstellung der ursprünglichen Form, sowie auf die Einfügung des statuarischen Schmuckes. Vom Bildhauer Franz Erler sind die Standbilder Friedrich's IV., Maximilian's I., der Maria von Burgund, des Kaisers Franz Josef I. und der Kaiserin Elisabeth aus Lothringer Sandstein in überlebensgrossen Figuren, und vom Bildhauer Josef Wörndle die Figur des heiligen Stefan aus Margarethener Stein ausgeführt. Die Arbeiten an diesem Halbthurme werden im nächsten Jahre ihren Abschluss finden. Auch die Restauration des Westportals und der sogenannten Heidenthürme ist der Vollendung nahe. Bei diesen letzteren

Thürmen wurden die Spitzen abgetragen und sind an deren Stelle neue aufgesetzt worden. Anlässlich dieser Arbeiten ist der ursprüngliche Thurmhelm der Heidenthürme zum Vorschein gekommen mit seinen glasierten Ziegeln; er war unter dem früheren Dachhelm verborgen. Grösseren Schwierigkeiten dürfte die Restauration des Innern des Riesenthores begegnen, da die einzelnen Theile vom Zahne der Zeit schon stark angegriffen sind. Aber im Ganzen und Grossen ist das Aeussere der Stefanskirche, seitdem Schmidt die Restaurations-Arbeiten in die Hand genommen hat, in seinen wesentlichen Theilen wieder hergestellt worden, und es kann, nachdem die Barbara- und Katharinen-Capelle vollendet sind und das Grabmal des Dichters Neidhart Fuchs in seiner ursprünglichen Form wieder dasteht, die Restauration als beendet angesehen werden.¹⁾ Es war dies in vieler Beziehung ein schwieriges Stück Arbeit, denn es ist bekannt, dass der Dom zu verschiedenen Zeiten grosse Schäden erlitten hat, und zwar hauptsächlich durch den grossen Brand zu Anfang des 16. Jahrhunderts und dann später während der Türken-Belagerung. Der grosse Brand war die Veranlassung zur ersten Restaurations-Arbeit am Stefansdome durch den Meister Georg Hauser (1516–1519), von dem die Baurisse des Thurmes herrühren, welche sich im Stadt-Archive befinden.

Die Restauration des inneren Domes wurde zwar begonnen, harrt aber noch ihrer Vollendung. Die Chöre des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, das Innere der Katharinen-Capelle und der Vorhalle wurden gründlich restaurirt und die grossen Fenster der südlichen und nördlichen Seitenschiff-Chöre wurden — theilweise schon zu Leopold Ernst's Zeiten — mit neuen Glasgemälden geziert. Die Wiener Glasmalerei-Anstalt von Karl

¹⁾ Ueber die Restaurations-Arbeiten am Stefansdome geben die „Mittheilungen der Central-Commission“ fortlaufende Berichte. Wir heben aus denselben die wichtigeren Abhandlungen heraus, und zwar: Dr. G. Heider: „Die Restauration des St. Stefansdomes“, Jahrg. 1857, S. 1 (ein eingehender, die Principienfrage berührender Bericht). — Ueber die wiederaufgerichteten Grabdenkmäler aus Anlass der Restauration des Frauenchores. Jahrgang 1868, S. LVII. — Ueber die Restauration der Katharinen-Capelle, Jahrg. 1869, S. CI, und 1875, S. XVIII. — Ueber das sogenannte Neidhart-Grabmal, Jahrg. 1875, S. XXXIX.

Geyling hatte im Auftrage mehrerer Freunde des Stefansdomes eine Reihe grösserer Aufträge auszuführen, um den alten Bau mit neuen Fenstern zu versehen.¹⁾ Die Restauration des Innern der Stefanskirche hat zahlreiche Streitfragen aufgeworfen und viel Staub aufgewirbelt, ohne dass bis heutigen Tages die Meinungen geklärt worden wären. Einige schwärmen für den historischen Schmutz und für die graue Tünche, mit der in späterer Zeit das Innere der Kirche bedeckt wurde; Andere wieder stört die unvermeidliche Helle, mit der die restaurirten Theile dem Beschauer entgegentreten; aber jedenfalls stimmen Alle darin überein, dass die historischen Denkmäler sämmtlich conservirt und würdig wieder aufgestellt werden sollen, wie dies bis jetzt geschehen ist. Der ganze Innenbau versinnbildlicht einen grossen historischen Process in seinen constructiven und decora-

¹⁾ An neuen Glasgemälden wurden hergestellt: In dem Zwölf Boten-Chore fünf Fenster, von denen die drei ersten von der Gemeinde Wien gestiftet wurden; die architektonische Conception derselben rührt von dem verstorbenen Dombaumeister Ernst her, die Cartons zu den figuralen Darstellungen wurden von Professor v. Führich angefertigt. Das vierte Fenster, welches ebenfalls eine Stiftung der Commune Wien ist, wurde in seinem architektonischen Theile vom Dombaumeister Schmidt entworfen, während die figuralen Darstellungen nach dem Entwurfe des Professors Johann Klein ausgeführt sind. Das fünfte Fenster, testamentarisch von dem verstorbenen Bürgermeister Andreas Zelinka gestiftet, ist entworfen und gezeichnet von dem Maler Franz Jobst.

Im Frauenchore wurden sechs neue Glasfenster hergestellt, in deren oberen Theilen sich das „Leben der heiligen Maria“ dargestellt befindet. Das erste dieser Fenster, gestiftet von dem Professor Dr. Wilhelm Emil Wahlberg (obere Darstellung: „Maria als Himmelskönigin“, untere: „Paulus predigt auf dem Areopag in Athen“), ist von dem Maler Jobst und Professor v. Führich entworfen. Das zweite Fenster, gestiftet von dem Domcapitel zu St. Stefan, ist entworfen und gezeichnet vom Maler Karl Jobst (obere Darstellung: „Christus am Kreuz“). Das dritte Fenster wurde von dem Diöcesan-Clerus gestiftet, die Cartons hiez zu von dem Maler Franz Jobst gezeichnet (obere Darstellung: „Im Tempel“). Das vierte Fenster wurde vom Cardinal Rauscher gestiftet, die Cartons hiez zu vom Maler Karl Jobst gezeichnet (obere Darstellung: „Die heiligen drei Könige“). Das fünfte Fenster wurde vom Oberbaurath August Schwendenwein gestiftet, die Cartons hiez zu vom Maler Franz Jobst gefertigt (obere Darstellung: „Geburt Christi und Anbetung der Hirten“). Das sechste Fenster, zu welchem Maler Karl Jobst die Cartons gezeichnet und entworfen hat (obere Darstellung: „Die Verkündigung“) wurde von dem Hof-Glasmaler Geyling gestiftet.

tiven Theilen, und es ist unerlässlich nöthig, dass diese Spuren der Baugeschichte des Domes durch Restaurationen nicht verwischt werden, sondern ihren ursprünglichen Charakter beibehalten. Eines der merkwürdigsten Denkmale im Innern der Stefanskirche musste gänzlich abgetragen und restaurirt werden; es ist dies die berühmte Kanzel, ein Werk des Meisters Pilgram, das im Jahre 1512 angefertigt wurde. Es war gänzlich zerstört und die Restauration dieses Denkmals, an welchem das Herz des Wiener ganz vorzugsweise hängt, wird im Jahre 1879 vollendet sein. Nachdem nun das Aeussere der Kirche als vollendet betrachtet werden kann, so darf man hoffen, dass sich auch Mittel und Wege finden werden, die Restauration des Innern, namentlich des Querschiffes und der Chöre, zu ermöglichen und baldigst in Angriff genommen zu sehen. Dafür bürgt uns die Energie des Bauleiters und das Interesse, sowie der Patriotismus jener Körperschaften, welche das Patronatsrecht über den herrlichen Dom auszuüben berufen sind. Der Dombaumeister Schmidt hat mehrfach Gelegenheit genommen, über den Ausbau der Stefanskirche in Wien öffentlich zu sprechen, speciell im Oesterreichischen Museum im Winter 1870—1871.¹⁾ Alle Arbeiten, die sich auf die Restauration der Stefanskirche beziehen, werden in der dortigen Bauhütte ausgeführt. Es sind dort seit der Zeit, als Schmidt die Leitung der Arbeiten in die Hand nahm, fünf Bauführer unter ihm thätig gewesen. Der erste von ihnen war der Sohn des früheren Dombaumeisters Ernst, ihm folgte der Böhme Mocker, gegenwärtig Dombaumeister zu St. Veit in Prag, dann der Architekt Wächtler, jetzt als Privat-Architekt in Wien wirkend, dann der Architekt Laužil, gegenwärtig Professor an der Staats-Gewerbeschule in Pilsen, und endlich der noch heutigen Tages bei der Bauhütte beschäftigte Architekt Herrmann. Sämmtliche fünf Bauführer sind aus der Bauschule Schmidt's hervorgegangen und waren Alle, mit Ausnahme Mocker's, Wiener von Geburt. Die Baugeschichte des Wiener Stefansdomes hat viele Federn in Bewegung gesetzt; das bedeutendste Werk dieser Art ist

¹⁾ Siehe insbesondere den Vortrag Schmidt's über den „Ausbau der Stefanskirche“, März-Heft der „Mittheilungen des Oesterreichischen Museums“ vom Jahre 1871.

Johann Ogesser's „Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stefan in Wien", 1779. Die nachfolgenden späteren Werke von Franz Tschischka (vom Jahre 1832) und von A. R. v. Perger (vom Jahre 1854, mit Beiträgen von Feil) sind nicht unwerth, aber sie erschöpfen das Thema nicht. Es wäre wünschenswerth, dass ein Gelehrter, der in der Geschichte der Baukunst bewandert, mit dem nöthigen historischen Wissen ausgerüstet ist und das Urkunden-Material vollkommen zu beherrschen weiss, sich mit der Baugeschichte des Domes eingehend befassen würde und zugleich die Baudenkmale in der österreichischen Monarchie in den Kreis seiner Studien einbeziehen würde, die an der mittleren und unteren Donau mit der Bauhütte von St. Stefan in Verbindung stehen.

Mit der Stellung Schmidt's als Dombaumeister steht in innigem Zusammenhange seine Wirksamkeit als Mitglied der Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale der Monarchie. Seine Thätigkeit nach dieser Richtung hin concentrirte sich vorzugsweise auf die Arbeiten jener Section, welcher das Mittelalter und die Renaissance zugewiesen sind. Die Commission selbst ist zwar gegenwärtig auf einer breiteren Basis organisirt, aber es fehlt ihr noch ausserordentlich viel, um ihrer Aufgabe vollständig gerecht zu werden. Nicht blos die materiellen Mittel sind sehr ungenügend, sondern es fehlen der Institution auch viele gesetzliche Grundlagen, um in entscheidenden Fällen direct oder indirect eingreifen zu können. Sie ist daher mehr oder weniger auf den guten Willen der Besitzer der einzelnen Baudenkmale angewiesen. Nur das lebhafte Interesse, das man in den meisten Kronländern den historischen und Kunstdenkmälern der Vergangenheit entgegenbringt, und die geistige Kraft einzelner Mitglieder der Commission haben bis jetzt diese Institution über Wasser gehalten, so dass einige Restaurationen durch sie ausgeführt werden konnten. Dem Dombaumeister Schmidt ist als Mitglied der Central-Commission vielfach Anlass geboten worden, sich mit Entwürfen zu Restaurationen und der baulichen Herstellung von Baudenkmälern zu beschäftigen. Im Jahre 1865 fertigte er

den Entwurf zur Restauration der Stefanskirche in Braunau; im Jahre 1866 den Entwurf zur Restauration der Burg Karlstein in Böhmen; im Jahre 1874 den Entwurf zur Restauration der Marcus-Kirche in Agram; im Jahre 1876 den Entwurf zur Restauration des Fürstenhauses in Meran und zu gleicher Zeit arbeitete er an dem Entwürfe für die Herstellung der Thürme an der Stiftskirche zu Klosterneuburg; im Jahre 1877 entwarf er den Plan zum Ausbau des Thurmes an der Pfarrkirche zu Stadt Steyer, im Jahre 1878 den Entwurf zum Ausbau und zur Restauration des Domes in Agram. Als Mitglied der Central-Commission war Schmidt gewöhnlich der Rathgeber der Kloster-Geistlichkeit, wenn es sich darum handelte, Restaurationsbauten durchzuführen. Besonders lebhaften Antheil nahm er an den Bemühungen der Cisterzienser von Heiligenkreuz, welche den rühmlichen Beschluss gefasst hatten, das Kloster und die Kirche systematisch zu restauriren. Der projectirte Restaurationsbau an der Stiftskirche zu Klosterneuburg ist nicht ausgeführt, da äussere Verhältnisse hindernd entgegentraten; die Restaurations-Arbeiten in Heiligenkreuz sind unter Leitung Dom. Avanzo's zum grossen Theile beendet. Die Belebung des allgemeinen Interesses für mittelalterliche Kunstdenkmäler gereicht jenen Architekten, welche sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigen, nur zum Vortheile. Schmidt liess keine Gelegenheit vorübergehen, zur Wahrung dieser Interessen das Seinige beizutragen. Sein ganzes Leben hindurch hat er mit Hingabe und Opferfreudigkeit diesen Interessen gedient; nur seine grosse Liebe zur Kunst gibt den Schlüssel zu dieser Opferwilligkeit; denn es ist bekannt, dass bei vielen kleineren Kirchen- und Restaurationsbauten seine Mitwirkung eine durchwegs uneigennützig gewesen ist.

Neben der praktischen Thätigkeit Schmidt's als Dombaumeister und bauender Architekt kommt noch dessen Wirksamkeit als Lehrer in Betracht. Es ist nicht das geringste Verdienst Schmidt's, eine Schule im eigentlichen Sinne des Wortes gebildet zu haben von dem Augenblicke an, wo er Wien betreten hat. Als er im Jahre 1859 seine Lehrthätigkeit begann, wirkten noch an der Akademie van der Nüll, Siccards-

burg und Rösner, drei Künstler, welche ganz anderen Anschauungen huldigten als Schmidt. Bei solch' verschiedenen Anschauungen der Professoren eines und desselben Faches begrenzte sich gewissermassen von selbst das Lehrgebiet. Da Professor Rösner den perspectivischen Kunst-Unterricht übernommen hatte, Schmidt sich selbstverständlich der mittelalterlichen Kunst und dem Kirchenbau zuwendete, van der Nüll und Siccardsburg Richtungen verfolgten, die schon ausführlicher hier behandelt wurden, so bekam die Architekturschule der Wiener Akademie ein eigenthümliches Gepräge. Drei der genannten Künstler sind nicht mehr am Leben und seit einer Reihe von Jahren wirken an der Akademie der bildenden Künste zwei Professoren in Specialschulen für Architektur, Friedrich Schmidt und Theophil Ritter v. Hansen. Den Unterricht in der Perspective leitet Professor Georg Niemann, ein Schüler Hansen's. Dieses Fach wird gegenwärtig nicht bloß für Architekten gelehrt, sondern alle Zöglinge sind verpflichtet, den Cours über Perspective durchzumachen und auch Prüfung abzulegen, gleichgiltig, ob selbe Landschaftsmaler, Historienmaler oder Bildhauer sind. Die Architekturschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien ist eine Specialschule im strengsten Sinne des Wortes; es ist ein Atelier-Unterricht, der von hervorragenden Meistern des Faches gegeben wird. Es schliesst sich diese Einrichtung an die grosse Organisation des ganzen baulichen Unterrichtes in Oesterreich an, die in den letzten Jahrzehnten bedeutende Dimensionen angenommen hat. Ist auch die Organisation des baulichen Unterrichtes nicht als vollständig abgeschlossen zu betrachten, ja sind einige Wünsche nach Verbesserungen vollkommen berechtigt, so kann man doch nicht leugnen, dass dieser Zweig des Unterrichtswesens während des letzten Jahrzehntes in Oesterreich kolossale Fortschritte gemacht hat. Während in früheren Zeiten jene jungen Männer, welche einen systematischen Unterricht im Bauwesen erhalten wollten, nach dem Deutschen Reiche, insbesondere nach Berlin wandern mussten, wo sich die Bau-Akademie eines grossen Rufes erfreute, namentlich in den Zeiten, in denen Schinkel an der Spitze dieser Anstalt stand, ist gegenwärtig der Unterricht im Bauwesen in Oesterreich so organisirt und durch eine Reihe ganz hervor-

ragender Lehrkräfte vertreten, dass jetzt, insbesondere an der Wiener Bauschule, eine Anzahl von Ausländern sich befindet, welche ihre Studien hier durchmacht. Wien ist heutigen Tages die Capitale für das gesammte Gebiet der Architektur in Mitteleuropa geworden. Auch für den bauhandwerklichen Unterricht wird gegenwärtig in Oesterreich durch Baugewerbeschulen gesorgt, während der eigentlich architektonisch-technische Unterricht an den technischen Hochschulen gelehrt wird. Von letzteren gibt es eine in Wien, zwei in Prag, eine mit deutscher, die andere mit böhmischer Unterrichtssprache, eine in Lemberg mit polnischer Unterrichtssprache. Auch das Joanneum in Graz hat den Charakter einer technischen Hochschule. In Wien speciell wird an der technischen Hochschule ein vollständig systematischer Curs gegeben, der das gesammte Gebiet des Bauwesens sowohl im technischen als architektonischen Theil umfasst. Auch werden daselbst alle Hilfswissenschaften und alle Hilfsfächer gelehrt, welche zur Ausbildung eines Architekten und Bau-Technikers nöthig sind. Es ist bekannt, dass die Wiener technische Hochschule in vier Specialschulen zerfällt, nämlich in die Ingenieurschule, in die Maschinenbauschule, in die Architektur- und Bauschule und in die chemische Schule. Die Curse an der Bauschule dauern fünf Jahre, und es wirken an derselben eine Reihe hervorragender Lehrkräfte, in erster Linie Heinrich Ritter v. Ferstel, dann die Architekten Doderer, Wappler, König u. s. f. Wenn in Bezug auf die Organisation des Bauunterrichtes noch Wünsche berechtigt sind, so beziehen sich diese vorzugsweise auf zwei Punkte, und zwar erstens auf die Loslösung der Bauschule von der technischen Hochschule, um der ersteren eine volle Selbstständigkeit zu geben, und zweitens, dass die Zulassung von Zöglingen einer grösseren Beschränkung unterworfen werden möge. Es ist nach keiner Richtung hin wünschenswerth, dass in Oesterreich das geistige Proletariat noch durch ein Proletariat von Architekten vermehrt werde, das sich durch eine allzu liberale Zulassung von Zöglingen in die Bauschule unvermeidlich bilden müsste. Es ist ferner beim Unterrichte auf dem Gebiete des Bauwesens ein gedeihlicher Erfolg nicht zu erwarten, wenn die Zahl der Schüler ein bestimmtes Mass überschreitet; denn

es wird dann nur docirt und nicht gelehrt. Auch macht es sich vielfach fühlbar, dass der Staatsbaudienst, sowie das Concurrenzwesen für Architektur noch immer einer Neuorganisation entgegensehen. Doch, wie dem auch sein mag, so viel ist gewiss, dass die Wiener Bauschule eine vorzügliche ist und dass, wenn irgendwo, man in Wien Gelegenheit hat, sich vollständig zum Architekten auszubilden. Bei dieser Sachlage wäre es ganz überflüssig gewesen, einen systematischen Curs für Architektur an der Akademie der bildenden Künste einzurichten, einen Unterricht ähnlicher Art, wie es an der Akademie in früheren Zeiten der Fall war, wobei auch Bauconstruction und ähnliche Disciplinen gelehrt wurden. Gegenwärtig ist die Architekturschule an der Akademie nur eine Ergänzung des rein künstlerischen Elementes der verschiedenen Fächer an der Bauschule der technischen Hochschule. Die beiden Professoren an der Akademie, Friedrich Schmidt und Theophil v. Hansen, nehmen in ihre Abtheilung nur jene Schüler auf, welche entweder die Bauschule an der technischen Hochschule absolvirt haben oder sich über ein Wissen und Können ausweisen, welches solchen Anforderungen entspricht. Sie unterrichten in vollster Freiheit nach rein künstlerischen Gesichtspunkten, ihr Unterricht ist ein Atelier-Unterricht, der mit systematischen Vorträgen nichts weiter zu thun hat. Die beiden Vertreter der Architektur an der Akademie der bildenden Künste ergänzen sich gegenseitig ihren Richtungen nach; Theophil Ritter v. Hansen fusst mit seinen ganzen Kunstanschauungen auf dem Studium der antiken Welt, speciell auf der griechischen Architektur, Friedrich Schmidt hingegen wendet sich dem Mittelalter und der Bauconstruction jener Zeit zu. Jeder junge Mann, der in die Bauschule der Akademie eintritt, muss daher mit seinen Neigungen und Zielpunkten bereits im Klaren sein; er hat dann die Wahl in das Leben eingeführt zu werden durch einen Mann, der durch die Antike, oder von einem solchen, der durch das Mittelalter sich herangebildet hat. Schmidt und Hansen wirken in voller collegialer Eintracht. Es ist auch erklärlich, dass die Anzahl der Schüler eine sehr bedeutende ist und dass nicht bloß Oesterreicher, sondern auch Ausländer die Specialschule von Schmidt und Hansen besuchen. Besonders förderlich für die höhere

künstlerische Ausbildung der Schüler beider Meister ist es, dass sich die Specialschule für Architektur in dem Akademiegebäude selbst befindet, und nicht, wie es früher der Fall war, getrennt von den übrigen Abtheilungen des akademischen Unterrichtes. Es trägt dies wesentlich dazu bei, dass die verschiedenen Zweige der Kunst, als auch die Schüler einander näher gebracht werden, wodurch sie sich gegenseitig fördern und geistig ergänzen können.

Schmidt lehrt und wirkt an der Bauschule der Akademie mit grosser Liebe und voller Ueberzeugungstreue und vertritt seine Principien in einer Weise, dass junge, strebsame Männer von ihm mächtig angezogen werden. Eine grosse Zahl von Architekten sind aus seiner Schule hervorgegangen¹⁾, welche theilweise eine hervorragende Stellung im Bauleben einnehmen und in verschiedenen Anstalten als Lehrer wirken. Sie gehören den verschiedensten Nationen des In- wie des Auslandes an.

¹⁾ Unter den zahlreichen früheren Schülern Schmidt's an der Wiener Akademie mögen, soweit dies nicht schon bei anderer Veranlassung geschehen ist, in alphabetischer Ordnung folgende genannt werden: Ignaz Bankó aus Wien, Architekt in Wien; André von den Brink, Architekt in Rotterdam; Johann Deininger, Professor in Innsbruck; Johann Gradt aus Gerach, Director einer Baugewerbeschule in Wien; Karl Gröbner, Architekt in Wien; Oswald Gruber, Professor in Wien; Georg Hauberrisser, Architekt und Professor in München, der Erbauer des Stadthauses daselbst; Ernst Hohmann aus Proschenberg in Hessen; Richard Jordan aus Wien, Architekt und Stadtbaumeister in Wien; Karl König, Professor in Wien; Josef Khodl aus Pilsen; Rudolf Kulemann aus Harburg; Richard Kuden aus Stuttgart, Architekt in Zürich; Karl Lee, Architekt in Wien; Anton Melan aus Triest; August Ortwein, Professor in Graz; Anton Petko, Architekt in Wien; August Prokop aus Iglau, Professor in Brünn; A. Pieper aus Hannover, Architekt in Dresden; Gustav Petschacher aus Wien, Architekt in Budapest; Theodor Reuter, Architekt in Wien; Wilhelm Röllig, Architekt in Wien; Rudolf Redtenbacher aus Karlsruhe, Architekt in Amsterdam; Friedrich Schulek, Professor in Budapest; Emerich Steindl, Professor in Budapest; Schulcz Ferencz aus Fünfkirchen (gestorben); Wilhelm Stiasny, Architekt in Wien; Rudolf Schwengberger (gestorben); Franz Segenschmidt, Hofsecretär in Wien; Jacob Schmitt aus Worms; Karl Schaden, Ingenieur in Wien (Departement für Hochbauten); Valentin Teirich (gestorben); Johann Witt aus St. Lorenzen, Professor in Graz; Alexander v. Wielemans, Architekt in Wien (nach seinen Entwürfen führt er jetzt den Bau des Justizpalastes durch); L. Wege und L. Winter, Architekten in Braunschweig. Als langjährige Mitarbeiter Schmidt's, wenn auch nicht als Angehörige seiner Schule an der Akademie, sind zu nennen: Josef Wepiken, Professor in Salzburg;

Zur Charakterisirung seiner Lehrthätigkeit führen wir hier Worte an, die ohne Zweifel von fachkundiger Seite ausgehen und sich in Wurzbach's „Biogr. Lexikon“, Art. Fr. Schmidt, finden:

„Die jungen lernbegierigen Architekten, von der bestechenden Art Schmidt's angezogen, suchten und fanden in seinen Vorlesungen jene unmittelbar belebenden Impulse, welche eben die Künstlerjugend vor Allem braucht, soll sie zu wirklichem Schaffen berufen sein. Dabei hatte Schmidt's Unterrichtsmethode der Gothik etwas ganz Eigenthümliches, Originelles, Anziehendes; zum Unterschiede von der sonst üblichen schematischen, trockenen Behandlung des Stoffes, stellte Schmidt mit Recht den Fundamentalsatz auf: dass nur das Studium der Baudenkmale selbst, nur das Bekanntwerden mit der lebendigen Materie den Schüler zu jener individuellen Auffassung befähigen könne, ohne welche die Form todt bleibt. Der Zeichenstift, streng und formgetreu gehandhabt, bildet den schöpferischen Architekten und befähigt ihn zur Bewältigung der stilistischen Schwierigkeiten. Um nun seinen Schülern zahlreiche Gelegenheit zu solchen Studien zu geben, führte Schmidt jene Kunstreisen ein, deren gefüllte Zeichenmappen heute einen so kostbaren Schatz im Archive der Wiener Bauhütte bilden. Diese Wanderungen zogen fast alle Kronländer des Reiches, ja selbst die näheren fremden Länder in ihren Bereich, so dass bald Hunderte von Aufnahmen interessanter gothischer Baudenkmale in Wien selbst, dann in Mödling, Wr.-Neustadt, Zwettl, Pressburg, Graz, Salzburg, Prag, Zips in Ungarn und Vajda Hunyad in Siebenbürgen, Constanz u. s. f. entstanden, welche heute eine der reichsten Sammlungen dieser Art ausmachen, indem viele der werthvollsten Blätter von des Meisters eigener Hand herrühren. Der von Schmidt und seinen Schülern gegründete Verein der Wiener Bauhütte wurde mit der Aufgabe betraut, diese Originalblätter vermittelt autographischer Vervielfältigung den Fach-

K. Ringlake aus Münster in Westphalen, Professor in Braunschweig; Fritz König, Architekt in Wien; Hans Griesebach aus Göttingen, Architekt in Wiesbaden. In dem Atelier für die Bauten ausserhalb Wiens sind beschäftigt die Architekten: H. Bölle aus Köln, E. Nordio aus Triest, L. Theyer aus Wien, V. Rauscher aus Salzburg, A. Kirstein aus Ratibor, H. Holitzky aus Brünn.

genossen für Studienzwecke zuzuführen, und auf diese Art sind bereits acht Jahrgänge mit je fünfzig Blättern Gemeingut der Künstlerschaft geworden. Diese für ihre Zwecke mustergiltigen Aufnahmen sind von den Schülern in grossem Massstabe aufgetragen, in fester derber Weise mit der Feder ausgezogen und je nach Erforderniss schraffirt, so dass sie den speciellen Anforderungen der architektonischen Darstellung auf das Befriedigendste gerecht werden. Klare, unzweideutige Formenvorstellung ist das Hauptergebniss dieser Methode. Bei dergleichen praktisch sein sollenden Studien helfen nicht geistreiche, genial verschwommene Tuschkleckse, nicht halb sichtbare Formenstriche über mangelhafte Kenntniss hinweg; was positiv wiedergegeben werden soll, muss man auch positiv wissen. Dabei trachtet Schmidt bei seiner Lehrmethode, zunächst aus dem Schüler einen selbstständig und individuell schaffenden Künstler heranzubilden, in Folge dessen wird der Unterricht mit einer Detailsorgfalt und Universalität zugleich getrieben, welche die mannigfachsten Anregungen mit sich bringen. Es kann nicht unsere Sache sein, diese Unterrichtsmethode Schmidt's, die etwa jener des philosophischen Botanikers gleicht, der vom Keime der Pflanze ihre Entwicklung bis zur reifen Frucht verfolgt, bis in's Einzelne zu schildern, genug, er hat Resultate damit erzielt, die wir vor unseren Augen haben, und auf die wir, wie auch auf ihren Urheber, stolz sein können."

Zur Ergänzung des Gesagten dürfte es passend sein beizufügen, dass die Studienreisen stets unter persönlicher Leitung und Führung Schmidt's durchgeführt werden und dass die Gründung der „Wiener Bauhütte" direct auf diesen Studienreisen basirt, zwei Unternehmungen, die seither vielfach Nachahmung gefunden haben. An die Stelle der früheren Studienreisen, resp. Römerfahrten nach Italien und der ausschliesslichen Rücksichtnahme auf Monumente der Antike, tritt bei den Studienreisen unter Führung Schmidt's das Studium der Baudenkmale im eigenen Vaterlande, speciell jener des Mittelalters, in den Vordergrund. Zum guten Theile und in Weiterentwicklung der Principien des gothischen Stiles wenden sich Schüler Schmidt's auch dem Studium der Renaissancebauten zu. Die „Wiener Bauhütte" wird von dem Unterrichts-Ministerium subventionirt,

steht augenblicklich unter der speciellen Leitung des Architekten Hesky, Assistent am Polytechnicum, und wird von Architekten aus der Schule Schmidt's besorgt. Durch diese beiden Institutionen, Studienreisen und Bauhütte, ist die Kenntniss und die Liebe zu den Baudenkmalen Oesterreichs wesentlich gefördert worden.

Schmidt hat eine ganz eigene Art zu zeichnen, die sich wesentlich unterscheidet von der Art und Weise, wie die Wiener Architekten aus der Schule van der Nüll's und Siccardsburg's gezeichnet haben. Die Schule dieser Architekten zeichnet sich durch ausserordentliche Eleganz und Sicherheit des Vortrages aus, wie wir dies schon früher bei der Biographie jener Künstler hervorgehoben haben. Die Art und Weise, wie Schmidt zeichnet, ist nicht wie die eines Zeichners, sondern ausschliesslich wie die eines Architekten, und zwar eines Architekten, der vor Allem die constructiven Elemente vor Augen hat. Die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher Schmidt zeichnet, erinnert an die bestimmte Energie des Steinmetz, der mit fester Hand den Stift führt; seine Linien sind so charakteristisch, dass man die Zeichnungen Schmidt's und seiner Schule sogleich erkennt. Alle Zeichnungen und Entwürfe, welche aus der Bauhütte Schmidt's hervorgehen, zeigen deutlich, dass es in der Architektur wesentlich auf den Kern der Sache ankommt und dass es den jüngeren Architekten wesentlich darum zu thun ist, die Construction mit möglichster Deutlichkeit zum Ausdrucke zu bringen, ohne auf die Eleganz der Linien besonderes Gewicht zu legen.

Bei der Reorganisation der Akademie der bildenden Künste im Jahre 1872 hat Schmidt eine ganz besonders hervorragende Stellung eingenommen. Er war auch der erste Rector der neu organisirten Akademie, welcher bei dieser Gelegenheit der Charakter einer Hochschule gegeben und die zugleich von der Controle des sogenannten akademischen Rathes befreit wurde. Der Lehrkörper hat die didaktische Führung der Anstalt selbst in die Hand genommen und hat auch die Verantwortung für die Leitung der Schule. Bei der feierlichen Eröffnung des neuen Akademiegebäudes fungirte Schmidt als Rector. Das Konferenzzimmer der Professoren der Akademie ziert ein meisterhaftes Porträt Schmidt's von der Hand Heinrich v. Angeli's.

Es ist begreiflich, dass ein Architekt mit so hervorragenden Leistungen vielfache Auszeichnungen erhielt. Wir führen nur diejenigen an, die zur Charakteristik seiner Stellung nach Aussen einigen Werth haben. Er ist Comthur des Franz Josef-Ordens und Ritter des Leopold-Ordens, er wurde vom Kaiser mit dem Titel eines Oberbaurathes ausgezeichnet, als die Restauration des Thurmhelmes der Stefanskirche glücklich vollendet war. Er war dreimal hintereinander Vorstand des Wiener Ingenieur- und Architekten-Vereines, ist Mitglied fast aller Akademien der bildenden Künste Mitteleuropas und hat bei der Weltausstellung in Paris 1878 den Grand prix erhalten, und zwar nebst zwei französischen und einem englischen Architekten.

Zwei Factoren bedingen jede Bewegung auf dem Gebiete der Kunst: die Principien und die Menschen. Wo sich in einem Individuum bestimmte Principien vollständig verkörpern, treten jene Erscheinungen im Kunstleben hervor, welche am meisten dazu beitragen, der künstlerischen Bewegung Richtung und Ziel zu geben. Eine solche Persönlichkeit ist Friedrich Schmidt. Er ist ein ganzer Mann und ein ganzer Künstler und vereinigt mit seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit auch ein Princip, das in der Geschichte der modernen Kunst eine grosse Rolle spielt.

Die geistigen Grundlagen der Kunst werden nur theilweise von Künstlern geschaffen; der Künstler findet sie bereits fertig vor; sie sind die geistige Lebensluft, in welcher er athmet. Er verkümmert, wenn er in einer ungesunden Atmosphäre lebt; es erweitert sich sein Geist und sein Herz, wenn der geistige Odem frisch und anregend auf seine Phantasie wirkt. Aber diese Lebensbedingungen seiner Schaffenskraft bewirkt er nicht selbst. Es ist eine ganz merkwürdige und erklärliche Erscheinung im gesammten Kunstleben, dass sehr häufig eine literarische und wissenschaftliche Bewegung der artistischen vorangeht, und dass erst dann, wenn über principielle Dinge Klarheit in den Ideen geschaffen ist, sich auch ein Künstler findet, der dieses Princip zum Ausdruck bringt. So war es in der Zeit der Renaissance, so war auch bereits im Mittelalter die geistige

Bewegung auf dem Gebiete der Scholastik und Volkspoësie vollzogen, bevor die artistische auf dem Felde der Architektur vor sich ging, so war es in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Winckelmann, eine Persönlichkeit, die für ein Princip eingestanden ist und eine gewaltige Bewegung hervorgerufen hat, die von der Kunstwelt aufgenommen wurde. Auch die romantische Bewegung ist in erster Linie nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern ausgegangen und lange Zeite wogte der literarische Kampf zwischen dem romantischen und classischen Princip, bevor sich Künstler gefunden haben, die mit Energie und Geist das romantische Princip zum Ausdruck brachten. Die Schlegel, Tieck, Wackenroder, Schelling u. A. m. haben den Boden urbar gemacht, in welchem die romantische Kunstbewegung sichere Wurzeln hat fassen können.

Resumiren wir die Stellung Schmidt's als Architekt mit wenigen Worten, so kommt man zu folgendem Resultat: In der romantischen Schule kam das Nationalgefühl zum Durchbruch gegenüber dem französischen Kosmopolitismus, die Würdigung der mittelalterlichen Kunst gegenüber dem einseitigen Studium der Denkmäler Roms und Athens. Das Volkslied und das Volks-Epos, Dante und Shakespeare, traten in den Vordergrund, nicht blos der Adel in den Formen, sondern auch Empfindung und Gemüth kamen zur Geltung. In derselben Zeit, in welcher das Christenthum durch die erste französische Revolution abgeschafft wurde, erhoben sich überall begeisterte Freunde der christlichen Weltanschauung. Der Sieg der romantischen Ideen ist heutigen Tages auf dem Gebiete der Architektur als vollzogen zu betrachten. Es ist gewiss bezeichnend, dass in diesen Tagen J. Raschdorff, ein Vertreter der mittelalterlichen Baustile, nach Berlin an eine Anstalt gerufen wurde, an welcher bisher nur Vertreter des modernen Classicismus, wie Schinkel, Stüler, Strack, K. Bötticher, Lohde, gewirkt haben. Hat der Humanismus und Classicismus seine volle Berechtigung, die wohl nur wenige einseitig gebildete Künstler und Kunstgelehrte bestreiten, so bricht sich jetzt die Ansicht Bahn, dass das Christenthum und das Volksthum gerade auf dem Felde der Architektur und in grossen technischen und architektonischen Instituten ihre Vertretung finden müssen. Die

Zeiten sind überall vorüber, wo man mit dem Studium der antiken Baustile und Säulenordnungen das architektonische Studium als abgeschlossen hat betrachten können, wie es zu P. Nobile's Zeiten an der Wiener Architekturschule der Fall war. Auch im Staatswesen bricht sich die volksthümliche Anschauung Bahn. Wo neue Staatenbildungen hervortreten, geschieht es auf nationaler Basis. In der deutschen Poësie kommt die Dialektpoësie zur Geltung. Dürfen wir uns also wundern, dass auch in der Baukunst sich ein ähnlicher Process vollzogen hat? Die Architekten, die zuerst die Principien der romantischen Schule in das Leben eingeführt haben, waren meist Rheinländer, wie Klein, Lassaulx sen., Moller u. s. f. Allerdings waren diese ersten Vertreter des romantischen Principes, das noch in dem Stadium der Entwicklung sich befand, voll von Excentricitäten, und arbeiteten der kirchlichen und politischen Reaction in die Hände. Aber auch diese Zeiten sind vorüber. Man würdigt die Kunstbewegung der romanisch-germanischen Völker nicht mehr von rein ästhetischen, politischen oder kirchlichen Gesichtspunkten aus; man vertieft sich gegenwärtig in die Principien der Kunst selbst, in ihre Formensprache, in ihre Gedankenwelt und fragt, ob und auf welche Weise es möglich ist, diesen Schatz künstlerischer, constructiver und decorativer Erfahrungen nunmehr wieder nutzbar machen zu können. Das Krankhafte der Romantik ist verschwunden, das Gesunde ist geblieben. Die moderne Welt hat sich mit den Grundanschauungen der Romantik versöhnt und würdigt in vollem Masse jene Männer, die im Stande sind, die Traditionen der Baukunst unserer Vorfahren zu verwerthen, sie weiter auszubilden und doch zugleich der modernen Weltanschauung volle Rechnung zu tragen. Unter den Männern Oesterreichs und Deutschlands, welche als Vertreter dieser modernen und gesunden Romantik genannt werden müssen, ist ohne alle Frage der bedeutendste Friedrich Schmidt, und zwar ebensowohl als Persönlichkeit, wie als Architekt; er hat manchen Rivalen, aber keinen, der ihn geistig zu überragen im Stande wäre. In der Kunst kommt es nicht blos auf Principien, sondern auf Menschen, auf die geistige Leistungsfähigkeit derselben an. Es ist in diesen Blättern wiederholt betont worden, dass der grosse

Bewegung auf dem Gebiete der Scholastik und Volkspoësie vollzogen, bevor die artistische auf dem Felde der Architektur vor sich ging, so war es in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Winckelmann, eine Persönlichkeit, die für ein Princip eingestanden ist und eine gewaltige Bewegung hervorgerufen hat, die von der Kunstwelt aufgenommen wurde. Auch die romantische Bewegung ist in erster Linie nicht von Künstlern, sondern von Schriftstellern ausgegangen und lange Zeite wogte der literarische Kampf zwischen dem romantischen und classischen Princip, bevor sich Künstler gefunden haben, die mit Energie und Geist das romantische Princip zum Ausdruck brachten. Die Schlegel, Tieck, Wackenroder, Schelling u. A. m. haben den Boden urbar gemacht, in welchem die romantische Kunstbewegung sichere Wurzeln hat fassen können.

Resumiren wir die Stellung Schmidt's als Architekt mit wenigen Worten, so kommt man zu folgendem Resultat: In der romantischen Schule kam das Nationalgefühl zum Durchbruch gegenüber dem französischen Kosmopolitismus, die Würdigung der mittelalterlichen Kunst gegenüber dem einseitigen Studium der Denkmäler Roms und Athens. Das Volkslied und das Volks-Epos, Dante und Shakespeare, traten in den Vordergrund, nicht blos der Adel in den Formen, sondern auch Empfindung und Gemüth kamen zur Geltung. In derselben Zeit, in welcher das Christenthum durch die erste französische Revolution abgeschafft wurde, erhoben sich überall begeisterte Freunde der christlichen Weltanschauung. Der Sieg der romantischen Ideen ist heutigen Tages auf dem Gebiete der Architektur als vollzogen zu betrachten. Es ist gewiss bezeichnend, dass in diesen Tagen J. Raschdorff, ein Vertreter der mittelalterlichen Baustile, nach Berlin an eine Anstalt gerufen wurde, an welcher bisher nur Vertreter des modernen Classicismus, wie Schinkel, Stüler, Strack, K. Bötticher, Lohde, gewirkt haben. Hat der Humanismus und Classicismus seine volle Berechtigung, die wohl nur wenige einseitig gebildete Künstler und Kunstgelehrte bestreiten, so bricht sich jetzt die Ansicht Bahn, dass das Christenthum und das Volksthum gerade auf dem Felde der Architektur und in grossen technischen und architektonischen Instituten ihre Vertretung finden müssen. Die

Zeiten sind überall vorüber, wo man mit dem Studium der antiken Baustile und Säulenordnungen das architektonische Studium als abgeschlossen hat betrachten können, wie es zu P. Nobile's Zeiten an der Wiener Architekturschule der Fall war. Auch im Staatswesen bricht sich die volksthümliche Anschauung Bahn. Wo neue Staatenbildungen hervortreten, geschieht es auf nationaler Basis. In der deutschen Poësie kommt die Dialektpoësie zur Geltung. Dürfen wir uns also wundern, dass auch in der Baukunst sich ein ähnlicher Process vollzogen hat? Die Architekten, die zuerst die Principien der romantischen Schule in das Leben eingeführt haben, waren meist Rheinländer, wie Klein, Lassaulx sen., Moller u. s. f. Allerdings waren diese ersten Vertreter des romantischen Principes, das noch in dem Stadium der Entwicklung sich befand, voll von Excentricitäten, und arbeiteten der kirchlichen und politischen Reaction in die Hände. Aber auch diese Zeiten sind vorüber. Man würdigt die Kunstbewegung der romanisch-germanischen Völker nicht mehr von rein ästhetischen, politischen oder kirchlichen Gesichtspunkten aus; man vertieft sich gegenwärtig in die Principien der Kunst selbst, in ihre Formensprache, in ihre Gedankenwelt und fragt, ob und auf welche Weise es möglich ist, diesen Schatz künstlerischer, constructiver und decorativer Erfahrungen nunmehr wieder nutzbar machen zu können. Das Krankhafte der Romantik ist verschwunden, das Gesunde ist geblieben. Die moderne Welt hat sich mit den Grundanschauungen der Romantik versöhnt und würdigt in vollem Masse jene Männer, die im Stande sind, die Traditionen der Baukunst unserer Vorfahren zu verwerthen, sie weiter auszubilden und doch zugleich der modernen Weltanschauung volle Rechnung zu tragen. Unter den Männern Oesterreichs und Deutschlands, welche als Vertreter dieser modernen und gesunden Romantik genannt werden müssen, ist ohne alle Frage der bedeutendste Friedrich Schmidt, und zwar ebensowohl als Persönlichkeit, wie als Architekt; er hat manchen Rivalen, aber keinen, der ihn geistig zu überragen im Stande wäre. In der Kunst kommt es nicht blos auf Principien, sondern auf Menschen, auf die geistige Leistungsfähigkeit derselben an. Es ist in diesen Blättern wiederholt betont worden, dass der grosse

Aufschwung der Architektur Wiens auf dem Umstande beruht, dass Männer verschiedener Richtungen neben einander wirkten, wie van der Nüll, Theophil v. Hansen, Heinrich v. Ferstel und Friedrich Schmidt. In dem Bilde der Architektur möchten wir nicht Einen von ihnen missen; Jeder derselben greift selbstständig und eigenartig in das Bau- und Baugewerbeleben ein, und so ist es für Wien von ausserordentlichem Nutzen gewesen, dass ein Mann mit bestimmten Principien und mit so ungewöhnlichem Talente, wie Schmidt, zu rechter Zeit in die Baubewegung Wiens hat eintreten können.

REGISTER.

- A**bel, Josef, 6, 9.
 Aigner, Porträtmaler, 273.
 Alexi, Bildhauer, 117.
 L'Allemand, Fritz, 28, 40, 59.
 L'Allemand, Sigmund, 17, 28.
 Alt, Jac., 59.
 Alt, Rudolf, 19, 85, 90 ff.
 Amerling, Friedr., 12, 19, 39, 45, 85, 90 ff., 160, 211.
 Angeli, Heinr. v., 422.
 Ankershofen, Gottl. Freih. v., Porträtbüste, 172, 178.
 Arndts, Prof., 164.
 Artaria, Aug., 55, 189 ff., 211 ff., 214.
 Artaria, Dominik, 190.
 Artaria, Rudolf, 190.
 Arthaber, Rud. v., 55, 209.
 Augustin, Freih. v., 251.
 Avanzo, Dom., 415.
- B**ara, Leop., 17.
 Barezzi, Steffano, Maler in Mailand, 203.
 Bartenstein, Porträtfigur, 149.
 Bartsch, A., 92.
 Baudri, F., Ehrenbecher, 407.
 Bauer, Franz, 16, 109, 111, 116, 165, 273, 345.
 Bauernfeld, Ed. v., 84.
 Beck, J., Porträt, 85.
 Beethoven, L. van, Monument, 150 ff.
 Benk, Joh., 122, 139, 345.
 Bernbrunn, s. Carl.
 Berres, Prof., 160.
 Berres, Prof., Porträtbüste, 164, 174.
 Beyer, J. F. W., 105.
 Binder, Historienmaler, 250.
 Bitterlich, Ed., 262.
 Blaas, Karl, 28, 108, 250, 278.
 Böhm, Aloisia, 214 ff.
 Böhm, Anna, 215.
- Böhm, Johann, 215.
 Böhm, Josef, 160, 215.
 Böhm, Jos. Dan., 55, 160, 164, 180 ff.
 Böhm, Wolfg., 160 ff., 215.
 Bötticher, C., 319, 361.
 Bogner, A., Porträt, 85.
 Bongiovanni, Bildhauer, 109, 235.
 Breymann, Docent, 381.
 Bruck, Freih. v., Porträtbüste, 174.
 Bruckenthal, Porträtfigur, 149.
 Bucher, Maler, 161, 200.
 Bühlmayer, Conrad, 101.
 Burgschmiedt, Erzgiesser, 120.
 Burnacini, L. O. Freih. v., 104.
- C**anova, A., 106, 115.
 Carl (Bernbrunn), Theaterdirector, 167.
 Carl (Bernbrunn), Theaterdirector, Porträtfigur, 243.
 Carl Ludwig, Erzherzog, 317, 335.
 Carlyle, Thomas, Porträtstatue, 215.
 Caucig, Franz Georg, 6.
 Chadt, Josef, 263, 334, 348.
 Christalnigg, Gräfin Flora, Grabmonument, 178.
 Christine, Erzherzogin, Grabmonument, 106.
 Cornelius, Peter v., 162.
 Cornelius, Peter v., Porträtstatuette, 174.
 Corradini, Ant., 105.
 Czernin, Graf Eugen, 68.
 Czernin, Graf Rudolf, 68, 185, 187, 209.
- D**affinger, Moriz Mich., 44, 57, 90, 211.
 Dallinger, A., 99.
 Dallinger, Joh., 99.
 Danhauser, J., 12, 19, 39 ff., 45, 48, 52, 57, 59, 68, 73 ff., 211.
 Daun, Graf, Porträtfigur, 149.
 David, Louis, 64.

- Dawison, Porträtbüste, 174.
 Deininger, Julius, 406.
 Detoma, 263.
 Dietrich, Bildhauer, 117, 166, 345.
 Dobiaschofsky, Franz, 16, 168 ff., 250, 262.
 Doderer, Wilh., 279, 310, 417.
 Donner, Georg Rafael, 4, 105.
 Donner, Ignaz, 5, 225.
 Donner, Matthäus, 5.
 Dübel, Heinr., 263.

Eckhel, Porträtfigur, 149.
 Ehrhart, Maler, 189.
 Einsle, A., Porträtbüste, 174.
 Eisenmenger, Aug., 17, 303.
 Elisabeth, Kaiserin, Porträtstatue, 172.
 Elisabeth, Kaiserin, Standbild am Halbturme der Stefanskirche, 410.
 Eltschker, 290.
 Ender, Joh., 6 ff., 80, 184, 272.
 Endris' Kunstsammlung, 191 ff.
 Engert, Erasmus, 55, 191, 200, 203, 213.
 Engerth, Ed. R. v., 250, 262.
 Endlicher, Architekt, 274.
 Erler, Franz, 148, 332, 345 ff., 410.
 Ernst, Leop., 204, 232, 409, 411 ff.
 Ernst, jun., Architekt, 413.
 Ernst, Rudolf, 17.
 Essenwein, Aug., 280, 285, 300.
 Eugen von Savoyen, Prinz, Monument, 123.
 Eugen von Savoyen, Prinz, Porträtfigur, 300.
 Eybl, Franz, 12, 19, 59, 74.

Fehlmayer, Charlotte, 274, 296.
 Feil, Jos., 414.
 Fejervari, Joh., 201.
 Fellner, Ferd., 313 ff.
 Fendi, Peter, 12, 19, 59, 74.
 Fernkorn, A. R. v., 20, 124, 294.
 Ferrari, Bildhauer, 264.
 Ferstel, Heinr. v., 18, 125 ff., 135, 152, 173, 268, 271 ff., 417, 426.
 Fessler, J., Bildhauer, 290, 345 ff.
 Fessler, jun., Bildhauer, 346.
 Festetics, Graf S., 55, 192, 208 ff., 213.
 Feuerbach, Anselm, 17.
 Fink, Eduard, 102.
 Fink, F. W., 101 ff.
 Fischer, Joh. Mart., 6, 105, 107, 109, 173, 184.
 Fischer v. Erlach, Joh. Bernh., 4, 105.
 Fischer v. Erlach, Joh. Bernh., Porträtfigur, 300.
 Fleischer, Max, 406.
 Förster, E., 245.
 Förster, Ludwig R. v., 20, 59, 125, 244 ff., 283 ff., 293.
 Franz I., Kaiser, Monument in Wien, 110, 166.
 Franz I., Kaiser, Reiterstatue in Prag, 119.
 Franz Josef I., Kaiser, Standbild am Halbturme der Stefanskirche, 410.
 Frick, Anna, 176 ff.
 Frick, H., 176 ff.
 Friedländer, Friedr., 16, 52, 89.
 Friedrich IV., Kaiser, Standbild am Halbturme der Stefanskirche, 410.
 Fries, Graf Moriz, 184 ff.
 Fruhwirth, Bildhauer, 105.
 Fruhwirth, Karl, Maler, 56, 211.
 Fügner, Heinrich, 5 ff., 59, 107.
 Führich, Jos. R. v., 6, 16 ff., 29, 41, 80, 202, 248, 280 ff., 328 ff., 344, 347, 412.

Gärtner, Friedr. v., 234, 236.
 Gasser, Alois, 178.
 Gasser, Franz, 160.
 Gasser, Hans, 19, 126, 158 ff., 192, 211, 243, 262, 274, 294.
 Gasser, Hans, Selbstporträt, 173.
 Gasser, Hans, Denkmal in Villach, 178 ff.
 Gasser, Jacob, 158.
 Gasser, Josef, 133, 250, 290, 300, 321, 332, 334 ff., 345 ff.
 Gasser, Max, 160.
 Gauermann, Friedr., 12, 19, 39 ff., 44, 56 ff., 74, 92 ff., 210.
 Gauermann, Jacob, 92 ff.
 Gaul, G., 17.
 Gawet, 186.
 Geiger, Karl, 278, 330, 342.
 Geiger, Peter Joh. Nep., 6, 28, 49, 59.
 Geyling, Karl, 29, 329, 331, 342 ff., 412.
 Giani, Karl, 263.
 Girardet, 265.
 Glanz, Eisengiesser, 117.
 Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck, 29, 331, 342 ff.
 Gliber, J., 345 ff.
 Gluck, Porträtfigur, 149.
 Göschen, Grabmonument, 178.
 Gran, Daniel, 4, 29.
 Grassalcovich, Porträtfigur, 149.
 Grassi, Ant., 117.
 Gridl, Ign., 394.
 Griepenkerl, Christian, 17, 20, 91, 262.
 Grillparzer, Franz, Porträtstatue, 145.
 Grisseemann, Joh., 145.
 Gröbner, Porträtbüste in Brunnecken, 145.
 Grueber, Bernh., 119, 280.
 Gsellhofer, Karl, 16, 160.
 Gugitz, G., 241, 263, 267 ff.

Haas, Ed. v., 263.
 Haas, Karl, 117, 332, 334, 348.
 Habermann, Hofrath v., 55, 69, 209.

Hadik, Porträtfigur, 149.
 Hähnel, Julius, 115, 119 ff., 122, 264, 300.
 Hagenauer, Joh., 105.
 Haidinger, Porträtbüste, 174.
 Halbig, Andreas, 333.
 Hamilton, Ph. T., 4.
 Hansen, Theophil R. v., 18, 125 ff., 247, 251, 269, 293, 300 ff., 416, 418, 426.
 Hanusch, Alois, 263, 335.
 Harrach, Graf, 164.
 Hasenauer, Karl Freih. v., 125, 267 ff., 301.
 Haugwitz, Porträtfigur, 149.
 Haushofer, Max, 119.
 Hauslab, Franz R. v., FZM., 55, 192, 207, 251.
 Haydn, Porträtfigur, 149.
 Heer, Hugo, 406.
 Heideloff, C. A., 359.
 Heimsch, Werkmeister in Stuttgart, 382.
 Helmer, E., 128, 139.
 Henriette, Herzogin von Württemberg, 381.
 Henszlmann, Emerich, 201.
 Herbsthoffer, Karl, 20.
 Herold, Balth., 104.
 Herrmann, Architekt, 413.
 Hesky, Architekt, 422.
 Hildebrand, Luc. v., 4.
 Hilzer & Sohn, Glockengiesser in Wr.-Neustadt, 335.
 Hirschhäuter, Jos., 166.
 Hittorff, J. Ign., 364.
 Hlávka, Josef, 22, 267.
 Höger, Jos., 56, 93, 98 ff., 102, 168 ff., 211.
 Hofer, Andreas, Monument in Innsbruck, 165 ff.
 Hoffmann, Jos., 17.
 Hohmann, Konrad, Erzgiesser, 124.
 Hollenbach, D., 117, 263, 335.
 Horky, Architekt, 267.
 Hoser, Dr., 191.
 Hügel, Baron Clemens, 164 ff.
 Hynais, Adalb., 17.

Isella, Decorationsmaler, 263.
Jacini, Stef., 386.
 Jacobé, Joh., 5.
 Jacoby, Louis, 20.
 Jacquin, Baron, Porträtmedaille, 187.
 Jele, H., 29, 331.
 Jettel, Eugen, 20.
 Jobst, Franz, 330, 336, 347, 393, 412.
 Jobst, Karl, 16, 330, 336, 342 ff., 347, 393, 412.
 Johann, Erzherzog, 92, 188.
 Johann, Erzherzog, Monument in Graz, 145, 147.
 Josef II., Kaiser, Monument, 106 ff.
 Jungmann, Monument in Prag, 145, 147.

Kadlik, Franz, 6, 189.
 Kaehssmann, Jos., 109, 111, 160, 173, 189, 212, 273.
 Kaiser, Friedr., Porträtbüste, 174.
 Karl, Erzherzog, Monument, 123.
 Karl IV., Kaiser, Monument in Prag, 119 ff.
 Karolina Augusta, Kaiserin, 69.
 Kastlunger, P., 335, 345.
 Kaulbach, Fritz, Porträtmedaillon, 164.
 Kaulbach, Wilh., 162.
 Kaulbach, Wilh., Porträtstatuette, 174.
 Kaunitz, Fürst, Porträtfigur, 149.
 Khevenhüller, Porträtfigur, 149.
 Kiesling, Leop., 109, 111.
 Kinsky, Fürst, 98.
 Kinsky, Fürstin, 277.
 Kirschner, Ferd., 267, 279.
 Klein, Joh., 16, 29, 189, 280, 412.
 Klenze, L. R. v., 234, 236.
 Klieber, Josef, 109 ff., 160, 165, 173.
 Klotz, H., 133.
 Köchlin, Karl, 267, 278, 297, 316.
 König, Karl, 310, 417.
 König, Otto, 124, 143.
 Kosch, Franz, 134.
 Krafft, Albrecht, 70, 199.
 Krafft, Peter, 6, 25 ff., 41, 49, 55, 59, 61 ff., 81, 199, 209.
 Kranner, Jos., 119, 280, 288 ff., 336.
 Kratzmann, Gustav, 343.
 Kriehuber, Jos., 19, 57, 85, 90.
 Kriehuber, Jos., Porträtbüste, 174.
 Kühne, Aug., 143.
 Kugler, F. P., Bildhauer, 176 ff.
 Kundmann Karl, 122, 124, 131, 147, 151 ff., 320.
 Kupelwieser, Leop., 6, 16, 41, 69, 80, 202, 250, 272, 280.
 Kurzbauer, Eduard, 20, 52, 84.

Lacy, Porträtfigur, 149.
 Lamberg, Graf, 32, 187.
 Lampi, J. B. v., 6.
 Lang, Konrad, 203 ff.
 Langner, Alois, 279.
 Laudon, Gideon Ernst Freih. v., Porträtfigur, 149, 300.
 Laufberger, Ferd., 17, 29, 262 ff., 297, 302 ff., 329, 334, 336, 342, 347 ff.
 Laužil, Architekt, 413.
 La Vigne, 127, 263.
 Lechner, Bildhauer, 335.
 Leisek, Fr., 205.
 Leyser, Ingenieur, 318.
 Liechtenstein, Fürst Wenzel, Porträtfigur 149.
 Lind, Jenny, Porträtbüste, 164, 174.
 Lobkowitz, Fürst, 333.

Lobkowitz, Fürstin, 277.
 Lobmeyr, Ludw., 407.
 Lobmeyr, Ludw., Porträtbüste, 151.
 Lodron, Graf, 159 ff., 178.
 Löffler, Leop., 89.
 Löhr, M., 301, 306.
 Löwe, L., 75.
 Löwy, Bildhauer, 345.
 Loos, Medailleur, 222.
 Loth, J. K., 5.
 Ludwig I., König von Baiern, 33, 161, 279.
 Luntz, Victor, 406.
 Lussmann, Aloisia, 188.

Mader, J. Ch., 105.
 Marchesi, Pompeo, 110, 166, 235.
 Maria Theresia, Kaiserin, Monument in Wien, 149 ff.
 Maria Theresia, Kaiserin, Monument in Wr.-Neustadt, 172.
 Maria von Burgund, Standbild am Halburme der Stefanskirche, 410.
 Marko, Karl, 12.
 Marko, Karl, Porträtbüste, 172.
 Martini, Porträtfigur, 149.
 Mathielli, Lor., 105.
 Matzinger, Dr. v., 306.
 Mauch, J. M., 381.
 Maulpertsch, Ant. Franz, 4, 29.
 Maurer, Hub., 6, 231.
 Max, Erzherzog, 278 ff., 286 ff., 317.
 Max, Erzherzog, Porträtstatue, 145.
 Maximilian I., Kaiser, Standbild am Halburme der Stefanskirche, 410.
 Max, Em., 120.
 Max, Josef, 119 ff.
 Mayer, Georg, 17.
 Mayer, Ludwig, 16, 29, 250, 330, 342, 393.
 Meixner, Bildhauer, 145.
 Melly, Dr. Ed., 204.
 Melnitzky, Franz, 345.
 Mercy, Porträtfigur, 149.
 Messerschmied, F. X., 105.
 Messmer, Joh., 179.
 Metternich, Fürst Clemens, 118, 160 ff.
 Meytens, M. v., 4.
 Miller, Erzgiesser in München, 119.
 Mitterlechner, Franz, 317.
 Mocker, Architekt, 413.
 Mössmer, Jos., 16.
 Mohr, Christ., Bildhauer, 384.
 Mohr, Katharina, 384.
 Molitor, M. v., 92, 186.
 Moro, Thomas v., 159.
 Mosaik-Anstalt, päpstliche, in Rom, Arbeit für die Votivkirche, 348.
 Mozart, Porträtfigur, 149.

Mozart, Porträtrelief, 174.
 Müller, G. A., 5.
 Müller, J. Georg, 245 ff., 284 ff., 327, 379.
 Müller, L., 17.

Nadásdy, Graf, Porträtfigur, 149.
 Neuhauser, A., 29, 334, 348.
 Neumann, Franz, 406.
 Niemann, G., 416.
 Nobile, Pietro, 6, 17, 235, 244, 273.
 Nostitz-Rienek, Graf Erwein, 118.
 Nüll, Ed. van der, 10, 18, 121, 125, 166 ff., 202, 228 ff., 272 ff., 293, 305 ff., 334, 379, 387, 415.

Oberegger, Bildhauer, 345 ff.
 Oescher, Ernst, 280.
 Oescher, Leopold, 204, 232, 280.
 Ogesser, Joh., 414.
 Oppolzer, Prof., Porträtbüste, 174.
 Overbeck, Friedrich, 10, 187, 218 ff.

Passini, Ludw., 20.
 Paulik, F., 241, 263.
 Pendl, Emanuel, 192.
 Perger, A. R. v., 414.
 Perlep, Anna, 215 ff.
 Petrowitsch, Dom., 117, 205.
 Pettenkofen, 60.
 Petter, Ant., 9, 80, 273.
 Pilz, Vinc., 345.
 Pönninger, Karl, 116, 124, 145.
 Pokorny, Bildhauer, 127, 263, 304.
 Pray, Porträtfigur, 149.
 Preleuthner, Joh., 82, 117, 166, 250, 346.
 Pulszky, F. v., 177, 201.
 Purkarthofer, M., 346.

Quadal, Mart. Ferd., 6, 27.

Radetzky, Graf, Monument in Prag, 120.
 Radnitzky, Karl, 161, 169, 200 ff.
 Raffalt, Ignaz sen., 39, 56 ff., 100, 211.
 Rahl, Karl, 12, 17, 28, 168 ff., 233, 261 ff.
 Rahl, Karl, Porträtbüste, 172.
 Rainer, Erzherzog, 301.
 Ranftl, M. J., 39, 59, 68, 74.
 Rammelmayr, Bildhauer, 117, 166.
 Raschdorff, J., 396, 424.
 Rauch, Christian, 121.
 Rauch, J. N., 93, 99.
 Rauchmiller, M., 105.
 Rebell, Josef, 68, 199.
 Rechberger, 92, 184 ff.
 Reichensperger, Aug., 398.
 Reinhardt, Maler, 189.
 Reinhold, Gustav, 98.

Eitelberger von Edelberg, Rudolf,

Gesammelte kunsthistorische Schriften

Bd.: 1

Wien 1879

Art. 84 rg-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11386086-1